
NOEMÍ NOVELL, COORD.
ESTEFANÍA VÁZQUEZ,
RODRIGO PONCIANO,
JIMENA MARTÍN DEL CAMPO
Y GONZALO DEL ÁGUILA, EDS.
CANON
SIN FRONTERAS:
Estudios críticos
sobre géneros
populares
Colección
GEN
POP



Noemí Novell, Coord.
Estefanía Vázquez,
Rodrigo Ponciano,
Jimena Martín del Campo
y Gonzalo del Águila, Eds.
Canon
sin fronteras:
Estudios críticos
sobre géneros
populares
GEN
POP
Colección



http://generospopulares.filos.unam.mx
http://www.facebook.com/genpopffyl/
Colección GenPop
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Dirección General de Asuntos del Personal Académico
Colección dirigida por Noemí Novell

Trabajo realizado con el apoyo del programa UNAM-DGAPA-PAPIME. Proyecto papime pe400914 "Estudios críticos sobre géneros populares".

Canon sin fronteras : estudios críticos sobre géneros populares /
Noemí Novell Monroy, et al. -- Ciudad de México : Universidad Nacional
Autónoma de México ; Bonilla Artigas Editores, 2020

ebook. -- (GenPop)

ISBN: 978-607-8636-55-6 (BDE)

ISBN: 978-607-30-2850-9 (UNAM)

1. Formas literarias.

2. Comic. I. Novell Monroy, Noemí, aut. II. Águila Vargas, Gonzalo, aut. III. Ramírez
Martín del Campo, Jimena, aut. IV. Ponciano, Rodrigo, aut. V. Vázquez, Estefanía, aut.

LC: PN45.5

DEWEY: 879



Primera edición: febrero de 2020

Hermenegildo Galeana #111

Barrio del Niño Jesús, Tlalpan, 14080

Ciudad de México

editorial@libreriabonilla.com.mx

www.bonillaartigaseditores.com

Av. Universidad 3000, Col. Universidad Nacional Autónoma de México,

Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores

Diseño de portada: Jocelyn G. Medina

Realización ePub: javierelo

ISBN:978-607-8636-55-6 (Bonilla Distribución y Edición)
ISBN: 978-60730-2850-9 (UNAM)
Hecho en México

Contenido

Presentación

Los productos literarios, cinematográficos, televisivos, de narrativa gráfica, etc., de géneros populares —como el terror, la ciencia ficción, el romance, el criminal, el western y la fantasía— son ampliamente leídos, vistos, comentados, consumidos. Se puede afirmar, incluso, que están más presentes en la vida cotidiana de un mayor número de personas que los textos canónicos. Esto se debe, por lo menos parcialmente, a un asunto de accesibilidad a unos u otros. Y, desde el ámbito universitario, nos obliga a observarlos con diversos fines: intentar revelar qué nos atrae a ellos; descubrir sus mecánicas de funcionamiento; analizar cómo son capaces de solapar al tiempo que rebelarse ante patrones y estereotipos socioculturales; profundizar en cómo afectan a sus receptores; estudiar sus relaciones con los textos de alta cultura, habitualmente abordados en las universidades, y cómo los alimentan y se retroalimentan de ellos.

Estos objetivos no son los únicos, pero sí son parte de lo que da origen y sustento a esta colección de libros didácticos. Si bien el estudio formal y sistemático de los géneros populares en sus diversas manifestaciones no es nuevo, en español no ha tenido un desarrollo tan amplio. Así pues, con este proyecto buscamos aportar metodologías y análisis críticos sobre textos culturales de alcance masivo que tienen un funcionamiento particular pero no ajeno a los estudios literarios tradicionales. Consideramos que dichos textos son un campo fértil de disputa ideológica, de provocación de emociones, de entretenimiento, que, si bien parecerían estar vacíos de significado precisamente por su vasta difusión y su funcionamiento en general formulario, se convierten, una vez que se les lee con atención, en objetos cruciales para comprender, debatir y mejorar el mundo, la sociedad y la cultura en los que vivimos.

Noemí Novell


GEN
POP
Colección

Introducción

Esta antología reúne las participaciones de algunos ponentes del Coloquio Internacional de Estudios Críticos sobre Géneros Populares, que tuvo lugar en agosto del 2016 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Este coloquio fue producto del proyecto PAPIME (Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza) del mismo nombre que, por más de tres años, se construyó con la colaboración de profesores, investigadores y estudiantes, tanto mexicanos como extranjeros. En suma, un sinfín de personas originarias de diversas comunidades universitarias, de México y el mundo, dieron una voz multiforme a esta iniciativa, ideada para ampliar las perspectivas y estudios de los géneros populares en Hispanoamérica.

Quienes integramos este proyecto provenimos de contextos variados y cumplimos distintas funciones dentro de nuestras universidades, pero tenemos algo en común: al igual que miles de personas alrededor del mundo, somos unos entusiastas de la cultura popular y sus manifestaciones en la literatura, el cine, los cómics y la televisión. Muchas de nosotras pasamos nuestra niñez leyendo sagas de fantasía —con sus historias de posibilidades infinitas— o explorando universos tornadizos a través del cine de ciencia ficción. Algunos disfrutamos una y otra vez con la nostalgia y ferocidad del viejo oeste, así como con lecturas nocturnas en compañía de detectives y enigmas capaces de robarnos varias noches de sueño. Otros siempre elegiremos encarar monstruosas manifestaciones o deleitarnos con la gama de emociones que contiene una historia de amor. En otras palabras, nuestro quehacer dentro de este proyecto y, más concretamente, la planeación y producción de esta antología parten, en primer lugar, de un deseo simple: compartir con otros lectores el entusiasmo que sentimos cada vez que nos encontramos con materiales como los descritos anteriormente. En segundo lugar, a este sentido de pertenencia y gozo —muy común en quienes consumimos estos productos culturales— se le han aunado el impulso reflexivo y la predisposición analítica propias del estudio académico.

Los trece artículos que presentamos a continuación son resultado de dicho pacto. A partir de distintos derroteros teóricos, los autores detrás de estos

textos ponen la lupa sobre muestras específicas de aquellos géneros que son la base de estudio del proyecto desde sus inicios —la novela rosa, el terror, horror y sus indudables raíces góticas, la fantasía, la ciencia ficción, la literatura detectivesca y el *western*—. Conscientes, en todo momento, de que este análisis no sería posible sin la apertura y el gozo que estas obras demandan de su audiencia, cada una de estas investigaciones devela y refuta temas de discusión obligados —nunca agotados ni estériles— para cualquier acercamiento a la cultura popular y sus manifestaciones: la proximidad a un público numeroso (lo cual la equipara a la llamada cultura de masas o "baja cultura"); la compleja relación con las dinámicas de consumo y estrategias de mercadotecnia a las que se ciñe y, al mismo tiempo, encauza; y, desde luego, su aparente oposición al canon (por ende, a la "alta cultura").

Tal y como lo indica el título de nuestra antología, estas indagaciones comparten un esfuerzo conjunto por continuar disipando las demarcaciones binarias que, impuestas desde ciertas visiones sobre lo que el arte debe ser y transmitir, contraponen cualquiera de los géneros populares con las materializaciones artísticas de la alta cultura; los ideales estéticos y progresistas del canon con la ideología conservadora "defendida" por la cultura popular; una audiencia informada con un público "ciego" y manipulado por meras fórmulas narrativas… Las comparaciones son innumerables y dirigieron por mucho tiempo las percepciones de la gran mayoría de lectores, espectadores y estudiosos. Aun así, es indudable que dichos límites también han sido cuestionados e incluso fracturados, gracias a diversas intervenciones teóricas —como las de Hall, Eco o Gramsci, por nombrar algunas de las más conocidas que también han sido incorporadas a esta colección—, y sobre todo han conducido a *nuevos pactos* —continuos, espontáneos y también consensuados— entre creadores, receptores y analistas de ambas actividades culturales: más que ubicarse en polos opuestos distantes, se construyen y benefician mutuamente.

Constatamos que cada vez más docentes recurren a modelos y ejemplos de la cultura popular, desde círculos universitarios y académicos, para comunicar formas más comunes en el canon y, así, ampliar su corpus de enseñanza. Múltiples blogs y plataformas digitales se pueblan a diario con análisis sobre obras representativas de la ciencia ficción, la fantasía, el

romance o la literatura detectivesca, desde diversos enfoques, como filosóficos y narratológicos. Esto demuestra que los estudios culturales, la crítica cinematográfica, la literaria y la televisiva han producido posturas objetivas que desestabilizan la autoridad hegemónica que ostenta un canon construido a partir de distinciones binarias, que muchas veces implica desacreditar expresiones artísticas fuera de la norma. Ante todo, un análisis continuo de los géneros populares, con estas miradas teóricas abiertas a nuevas dinámicas, comprueba que la visión maniquea que los vincula tajantemente con formas desactualizadas y una audiencia pasiva es insostenible. Es precisamente el contacto cotidiano que entablan con tantas personas lo que reafirma su valor como objeto de estudio y su capacidad para reinventarse.

La evolución de los géneros populares ha dado lugar a una enorme cantidad de contenidos, lo que comprueba que no son categorías rígidas, que sus narraciones se orientaran hacia cualquier punto del espectro ideológico, y que las relaciones de consumo que entablan con su público se basan en una influencia mutua y una constante negociación de fórmulas y patrones narrativos. Así, los géneros populares constituyen un reflejo vívido de las sociedades, sus contextos, sus credos, aspiraciones, ansiedades, y, sobre todo, de sus *transformaciones sociales* y *tensiones ideológicas*. Las jubilosas historias de fantasía pueden señalar tanto el camino de regreso a nuestra realidad como algunas de sus verdades más dolorosas. Los mundos de la ciencia ficción son muchas veces un espejo que nos muestra múltiples otredades y visiones sobre nuestro presente, pasado y futuro. Algunos vaqueros del *western* encarnan tanto el patriotismo como la crítica a los orígenes de una nación y el eterno conflicto entre “civilización” y “barbarie”. Los astutos investigadores del género detectivesco pueden mutar en asesinos que carguen con los peores vicios de las sociedades y sus instituciones. El terror y el horror son en ocasiones la puerta para conocer el lado más estremecedor de lo humano. Las utopías románticas de la novela rosa nos conducen, hoy más que nunca y a diferencia de las prácticas que las caracterizaban en el pasado, por bifurcaciones entre influencias sociopolíticas conservadoras y discursos liberales y feministas, exigidos, cada vez con más fuerza, por lectoras provenientes de contextos heterogéneos… Según las condiciones socioculturales y políticas que les

dan cabida, estos géneros son capaces de vincular —en su evolución histórica y muchas veces dentro de un mismo producto— los idearios más autoritarios con ideologías, voces autorales y propuestas narrativas diametralmente opuestas. Resultan tan contradictorios y auténticos como las sociedades que los consumen. Al mismo tiempo, y debido a la proximidad directa y transparente que tienen con un gran número de actantes sociales, nos brindan la oportunidad de desentrañar temas clave para comprender nuestra realidad inmediata: formas de entretenimiento, demandas democráticas, discriminación de minorías, los alcances de la tecnología, nuevas perspectivas de género y sexualidad, y mucho más...

Con estos puntos sobre la mesa, esta antología pretende demostrar que las fronteras que por tanto tiempo separaron a la alta cultura de la baja cultura, al canon cultural de los géneros populares —y, concretamente, a estos últimos de formas artísticas e ideologías más dúctiles o liberales—, no son definitivas. Decía Georges Perec que categorizamos el mundo para darle un cierto orden, poder aprehenderlo y vivir en él. En ese sentido, cualquier orden siempre será arbitrario y sus categorías serán renegociadas siempre que sea necesario. Así, en nuestro enfoque, percibimos la frontera entre géneros como porosa y, sobre todo, relativa, pues cambiará en función de una obra y, sobre todo, la respuesta que las audiencias tengan. Si las fronteras de esta vara de medir (el canon) son maleables, podemos hablar de un canon que expande y transforma sus límites como respuesta a su entorno, por lo que difícilmente serán inexpugnables. A partir de la interdependencia que establece con otras formas de arte y entretenimiento, el canon mantiene estas etiquetas para poder discernir entre un género y otro, pero no deja de tender puentes hacia otras posibilidades creativas. No obstante, hacemos hincapié en que estas distinciones no son tanto una separación como una oportunidad de *diálogo*. A partir de este diálogo, surgen categorías nuevas que, en ocasiones, suscitan una jerarquización que las pone en función de otras. En ese sentido, es importante que este diálogo se mantenga constante para que permita revalorar las categorías y reformularlas, siempre que sea necesario. Así, es posible hablar de un canon sin fronteras que continuamente incluye y excluye elementos culturales aparentemente discordantes.

Ya que las categorías son etiquetas necesarias para orientarnos, hemos organizado el contenido de la antología en cuatro secciones que responden a ejes temáticos e intenciones autorales en común. En la primera sección, intitulada **Del gozo a la teoría**, Isabel Clúa y Fernando Ángel Moreno enfatizan la necesidad de atravesar por la respuesta de la audiencia antes de incorporar un análisis desde la teoría. Así, por un lado, Isabel Clúa recurre a la teoría de los afectos para visibilizar la dimensión emocional y el potencial político de la fantasía. Fernando Ángel Moreno, por otro lado, recalca el disfrute que algunas películas de ciencia ficción producen en sus espectadores y revisa cómo esto coincide, o no, con la teoría estética de Theodor Adorno. La segunda sección, **Género y género**, contiene tres textos que, desde posturas feministas, abordan las transgresiones textuales de obras populares escritas o dirigidas por mujeres. Nattie Golubov aborda la hibridación entre la novela rosa y la literatura detectivesca y cómo comunica un nacionalismo profundamente arraigado en los miedos y ansiedades del contacto con el otro. Rodrigo Ponciano explora la reconfiguración de estrategias del *western* desde la perspectiva femenina en la película *El poder de la moda* (*The Dressmaker*, 2015). Jimena Martín del Campo, desde la fantasía, revisa las estrategias contestarias de *Las nieblas de Avalon* (*The Mists of Avalon*, 1982) que redimensionan a las mujeres del mito artúrico en posiciones empoderadas, autónomas y políticamente activas.

En la sección **Realidades dislocadas**, los autores analizan cuestiones apremiantes para nuestra actualidad en la novela detectivesca, la literatura y televisión de ciencia ficción, y la narcotelenovela, y demuestran que la realidad se fragmenta, lo que multiplica las perspectivas y posibilidades para interpretarla. Maximiliano Jiménez revisa, en la novela detectivesca *Nineteen Seventy Four* (1999), las tensiones entre realidad y ficción, así como la inestabilidad del concepto de verdad cuando la separación entre ellas es volátil. Isidro Portillo opina sobre los vicios del capitalismo a través del cuento de ciencia ficción “Escape from Spiderhead” (2010). Isabel del Toro desglosa las formas en las que la serie televisiva *Black Mirror* juega, renueva y actualiza los fundamentos de la ciencia ficción. Cierra esta sección Ainhoa Vásquez, quien evalúa, en los patrones melodramáticos de

las narcotelenovelas, la confrontación crítica que propician con la cruda realidad del narcotráfico.

Finalmente, la sección **Convergencias monstruosas** incluye cuatro artículos que presentan una serie de reflexiones en torno a la otredad sublimada en la figura del monstruo, cuyas acepciones acentúan distintos aspectos de nuestra realidad. Gonzalo del Águila resalta las estrategias que los cómics *Monstress* y *Redlands* emplean para subvertir estereotipos de género mediante representaciones de lo abyecto. Antonio Alcalá describe múltiples perspectivas androcéntricas desde el célebre horror cósmico de H. P. Lovecraft. Rodrigo Cano revisa las transposiciones semióticas entre *Carmilla*, un clásico de las letras góticas, y la película de culto *Alucarda*, y cómo la otredad se reconfigura a partir de símbolos distintos. Estefanía Vázquez ahonda en las críticas al racismo y sexismo, y los discursos sobre otredad e hibridación que derivan de la caracterización de lo monstruoso en la novela ciencia ficcional *Kindred*.

Creemos que toda delimitación es permeable y se comunica con regiones colindantes. Sostenemos que cada uno de los artículos, a pesar de ser incorporado a una sección determinada, resuena fuertemente con los temas y argumentos que encabezan otros apartados de esta antología. Esta peculiaridad no pasará desapercibida para las audiencias que se acerquen a estos textos y esperamos que conduzca a ejercicios individuales de interpretación y nuevas vinculaciones. Este mismo rasgo se plasma también en la percepción que quienes participamos en la colección tenemos sobre las conexiones entre los propios géneros populares. Si bien es un hecho que éstos poseen rasgos particulares que los hacen únicos y distinguibles entre sí, cuando hablamos de ampliar fronteras también nos referimos a que es enteramente posible hallar obras donde varios géneros conviven de distintas formas, pues las fronteras que los separan jamás serán absolutas. Y es que resulta relativamente sencillo distinguir la ciencia ficción del terror o del *western*, pero hay ocasiones donde estos tres géneros pueden participar juntos en un mismo texto. No buscamos estudiarlos como si pertenecieran a mundos aislados. Por otro lado, hay que señalar que, así como las voces que se presentan a continuación entreveran múltiples puntos en común sobre la permeabilidad y versatilidad de los géneros populares, también manifiestan divergencias y no asumen una única postura respecto a su estudio o

taxonomía. Así, algunos de estos artículos, sumando a los debates que se llevan a cabo en otros estudios y círculos académicos, exponen diferentes visiones en cuanto a la clasificación, nombramiento y dimensiones semánticas de estos géneros y los subgéneros que se adhieren a ellos. Esto, en vez de traer limitaciones, no hace más que enriquecer la discusión y análisis de dichas expresiones.

Ya expuestos los principales rasgos de este trabajo conjunto, sólo nos queda manifestar un último deseo que nuevamente se relaciona con la intención de ampliar perspectivas sobre el consumo y relevancia de la cultura popular en nuestras vidas: así como pretendemos demostrar que no existen fronteras para el canon y su estudio, deseamos también que estos textos alcancen públicos más allá de las fronteras académicas, propiciando que se familiaricen con nuevas lecturas y enfoques que nutran su consumo de géneros populares. La tarea quizás parezca ambiciosa, pero creemos que, gracias a la apertura que muchos círculos académicos comienzan a mostrar y la propia accesibilidad que presentan los géneros aquí discutidos, no existe mejor momento para lograrla. Después de todo, la última palabra —como en gran parte de los procesos y transformaciones que han caracterizado estas expresiones— siempre la tendrán los lectores.

Estefanía Vázquez, Rodrigo Ponciano, Jimena Martín del Campo y Gonzalo del Águila

Del gozo a la teoría

De lágrimas y olvido: las texturas emocionales de la fantasía en *Olvidado rey Gudú* de Ana María Matute [1]

Isabel Clúa
Universidad de Sevilla

En este trabajo, me enfoco en la intersección entre los conceptos de género literario y afecto, centrándome en el ámbito de la fantasía y en particular en la novela *Olvidado rey Gudú* (1996) de Ana María Matute. Pretendo mostrar cómo la dimensión afectiva inherente a la fantasía es mucho más que la condición de textualidad escapista y consolatoria a la que se le confina, hecho que no sólo no hace justicia a la heterogeneidad del género, sino que ha impedido reconocer su potencial político. *Olvidado rey Gudú*, precisamente, es un ejemplo que permite visibilizar estos dos aspectos. Modelada en un mundo secundario lleno de prodigios y seres sobrenaturales que se enmarca dentro de la fantasía, la novela desmonta las estructuras emocionales atribuídas al género a partir de las consideraciones teóricas de Tolkien, rehuyendo la promesa de felicidad y la satisfacción emocional del lector a través de un esquema narrativo que restaura el orden moral. La obra de Matute plantea una arquitectura que difiere del modelo narrativo clásico, lo que permite explorar una serie de texturas emocionales mucho más compleja en la que el odio, el desamor, el hastío o la melancolía se hilvanan en el trazado de sus héroes, desmitificando la noción de heroicidad y poder, mediante procedimientos y efectos textuales utilizados por otros escritores de clásicos de la fantasía como Mervyn Peake o Ursula Le Guin.

Géneros, efectos y afectos

Como es bien sabido, el género es una de las categorías axiales en los estudios literarios; su definición es tan necesaria como escurridiza y quizás por esa razón se ha tendido a pensarlo como un conjunto de rasgos formales y temáticos que rigen la producción, circulación y consumo de los textos. Frente a la tangibilidad de estos rasgos formales y temáticos, el efecto

emocional sobre el receptor resulta evanescente e incluso inaprensible y tal vez por ello ha tendido a ocupar un lugar secundario como criterio para abordar los géneros literarios. Sin embargo, es un elemento que ha estado presente desde prácticamente los inicios de la teoría literaria. Pensemos por ejemplo en la precaria clasificación genérica de Platón, en la que la poesía imitativa, es decir el género dramático, es condenada porque el público se identifica emocionalmente con la acción y los personajes y hay una afectación corporal palpable (sonrisas, lágrimas). Es la misma idea que reaparece, desde una perspectiva opuesta en la teoría aristotélica, donde precisamente la capacidad de la tragedia para suscitar horror y piedad y purgar las pasiones del público se convierte en uno de sus rasgos más importantes y, sin duda, aquel en el que radica su función social.[2] Situándonos en la contemporaneidad, como anticipaba, las categorías genéricas raramente incluyen la dimensión afectiva como elemento clave, a no ser que nos emplacemos en el ámbito de los géneros populares donde calificativos como "sentimental" o "de terror" delimitan formas literarias que se definen netamente sobre la afectación emocional del lector.[3]

En el caso de la fantasía, género en el que me voy a centrar, quizás no es tan obvio pero las teorizaciones en torno a él han insistido una y otra vez en el efecto emocional sobre el lector como pieza clave al menos en dos grandes aspectos. En primer lugar, la capacidad de generar en el lector/a un sentido de la maravilla vinculado a la reversión de las normas de la realidad (Attebery, 1992; Rabkin, 1979; Mendlesohn 2004) es invocada constantemente a la hora de definir el género, si bien aparece también en las discusiones sobre la ciencia ficción y en general sobre la ficción especulativa. Precisamente en los deslindes entre distintos géneros que se sitúan claramente en una posición no-mimética y especulativa, Gary Wolfe reivindica el intenso elemento afectivo que caracteriza a la fantasía señalando que "la creencia en el mundo fantástico" (2011: 79)[4] depende de la interacción entre lo afectivo y lo cognitivo.

En segundo lugar, el final feliz o, tal y como lo plantea Attebery (1992: 15), la estructura cómica de la fantasía se ha reconocido como una de las características esenciales tanto por su codificación en el plano teórico como por su puesta en práctica por quien es considerado el centro del género: J.R.R. Tolkien. En efecto, en sus consideraciones sobre la fantasía, Tolkien

acuña el concepto eucatástrofe, con el que explora la idea de final feliz en tanto que elemento estructural —una determinada concatenación de elementos en la trama— y efecto sobre el lector. Esta vinculación entre construcción textual y efecto de lectura es evidente en la definición misma de eucatástrofe (“el súbito giro feliz en una historia que lo atraviesa a uno con tal alegría que le hace saltar las lágrimas” [Tolkien, 1993: 120])[5] y en las explicaciones subsiguientes, donde se enfatiza el carácter intenso y corporal de la experiencia de lectura, pues ese giro de la trama “puede hacerle contener la respiración al lector, niño o adulto, puede acelerarle y encogerle el corazón y colocarlo casi, o sin casi, al borde de las lágrimas” (Tolkien, 2009: 326).[6]

Como ya he detallado en otro lugar (Clúa, 2017), resulta sorprendente el carácter netamente afectivo de la definición de Tolkien, entendiendo este término como un conjunto de “intensidades que transitan de cuerpo en cuerpo” (Seigworth y Gregg, 2010: 1).[7] Digo que es sorprendente porque durante mucho tiempo el paradigma de la experiencia literaria y estética, en general, se ha definido sobre la no-corporeidad y la no-afectación, esto es, sobre la propuesta kantiana de la contemplación desinteresada de la Idea, que evoca un juicio estético impersonal y universal. Nos encontramos aquí con todo lo contrario, es decir, con una experiencia apasionada, con un lector afectado en su cuerpo por la obra literaria, desbordado por una cascada de emociones. Que Tolkien proponga como ideal este tipo de experiencia es cuanto menos curioso porque esta idea de lector/lectura ha sido deslegitimada, en buena medida porque la idea de pasión, como señala Ahmed, está vinculada —incluso etimológicamente— con lo pasivo, de suerte que la emoción se ve como un elemento inferior a la razón y, en consecuencia, el afloramiento de la emoción —en este caso en el proceso de lectura— implica poseer un juicio maltrecho (2004: 3) y definirse como reactivo y dependiente.

Si combinamos esta consideración general sobre la dimensión negativa que se tiende a otorgar a lo emocional con los dos elementos que se suelen asociar como constantes a la fantasía —sentido de la maravilla y final feliz de alto impacto afectivo— podemos apreciar mejor cómo la fantasía ha tendido a comprenderse como un género ideológicamente conservador —funcionaría como una suerte de promesa de felicidad para un lector que

busca la satisfacción emocional a través de un esquema narrativo que restaura el orden moral y de un entorno idealizado que permite el escapismo — y con una capacidad especulativa y política muy limitada frente a, por ejemplo, la ciencia ficción, cuyo potencial en este ámbito ha sido asociado tradicionalmente con la cognición (Suvin, 1978),[8] mientras que cualquier efecto de extrañamiento en la fantasía se daría "en una forma irracional y teoréticamente ilegítima" (Freedman, 2000: 17).[9]

La idea de la fantasía como un dispositivo textual perfectamente organizado para aplacar las ansiedades de sus lectores, ofreciéndoles un mundo idealizado atravesado por relaciones binarias y jerárquicas en todos los ejes de la normatividad (género, raza, clase…) y recompensándoles con un final consolatorio puramente emocional, es cuestionable tanto desde un punto de vista puramente teórico como desde una aproximación más bien pragmática: como género extremadamente heterogéneo, la fantasía plantea numerosos desmontajes de este modelo, incluso si lo entendemos, de manera restrictiva, como sugiere Attebery, desde el paradigma de la fantasía épica de Tolkien. Lo que quiero explorar aquí es uno de esos ejercicios de desmontaje, en concreto, el que plantea una obra tan emblemática como *Olvidado rey Gudú*, para mostrar cómo efectivamente la fantasía no se ciñe obligatoriamente al modelo de final feliz, y cómo en esas otras posibilidades se articula, a menudo, una profunda reflexión ética y política.

Arquitectura narrativa y textura emocional

La monumental novela *Olvidado rey Gudú*, de Ana María Matute, constituye una de las aproximaciones más sólidas y originales a la fantasía hechas en lengua española y, lejos de ser un ejemplo aislado en la producción de la autora, es la pieza central de una trilogía completada por *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000), que se puede leer bajo esta misma adscripción genérica. De manera sorprendente, no obstante, estas obras han sido abordadas por la crítica rehuyendo con ahínco la categoría genérica de fantasía: Janet Pérez, una de las autoras que mayor atención les ha prestado, las adscribe al territorio del "cuento de hadas" y el "*quest romance*, es decir, la novela de caballerías" (Pérez, 2008: 62);[10] la tesis de Deen (2014), dedicada a la trilogía, las define como una variante específica

de la novela histórica,[11] lo “neo-caballeresco”, y Pérez Abellán (2012) utiliza también esta etiqueta para aproximarse a *Olvidado rey Gudú*. Si McCullar lamenta que “nadie ha mostrado aún cómo la novela pertenece al modo de fantasía o cómo encaja como un segundo libro en la trilogía fantástica de Matute” (McCullar 2011: 82),[12] la apreciación sigue vigente al día de hoy, con la excepción de la propia McCullar —si bien su interesante lectura tampoco profundiza en qué elementos de la fantasía son reconocibles en la trilogía— y de Suárez Díez (2010), quien la adscribe tangencialmente a esta etiqueta y la vincula al legado de Tolkien y Ende.[13]

Tal renuencia de la crítica académica a pensar estas obras desde el marco genérico de la fantasía contrasta, por otra parte, con el reconocimiento por parte de los aficionados a este género: la trilogía aparece en portales especializados (*La Tercera Fundación*, *Fantastikas*,…), es reseñada como objeto de estudio en las relaciones de bibliografía académica sobre ficción especulativa (Martínez, 2016) e incluso recibió el premio Gigamesh en 1997.[14] Se produce, por tanto, una situación paradójica, en la que crítica y público divergen a la hora de situar esta(s) obras(s) bajo un paraguas genérico, si bien tanto el cuento de hadas como el *romance* caballeresco que la crítica invoca constituyen dos de las raíces primarias que alimentan a la fantasía (Clute, 1997a). Pese a ello, no se la reconoce como tal, sea por ignorancia o por mantener una visión sesgada y parcial del género.

En este sentido, y a modo de descargo, ciertamente hay que admitir que mal encajan las obras de fantasía de Ana María Matute y en especial *Olvidado rey Gudú*, en la que me voy a centrar, con el modelo tolkieniano de la resolución feliz y el giro inesperado que arrasa los ojos de lágrimas, que a menudo es la única referencia a la que se asocia el término fantasía. Las únicas lágrimas que aparecen al cierre de la novela son las que vierte Gudú inundando el reino y hundiéndolo literalmente en el olvido, recluyendo en una última y poderosa imagen el transcurso temático de la novela: la genealogía de un final, el hundimiento de un linaje que va en busca de la gloria pero encuentra el vacío.

Este planteamiento puede parecer completamente ajeno a los parámetros de la fantasía, no obstante está incrustado en uno de los núcleos temáticos claramente reconocibles, en concreto el que se denomina como “thinning” y que se refiere al debilitamiento de algún aspecto del mundo secundario, lo

que permite que la historia se estructure como un proceso de restauración (Clute, 1997b). La idea fundamental es que en el momento de arranque de la narración, el mundo ya está sometido a una especie de decadencia cuya reversión constituirá la fuerza narrativa del argumento. La propuesta tolkieniana sería una vez más el modelo de referencia: la Tierra Media está inmersa en un proceso de decadencia, en el que los días de gloria forman parte del pasado, lo que propicia el crecimiento del poder maligno de Sauron. La trama narrativa, esto es, el viaje de Frodo para destruir el anillo de poder, respondería a esta necesidad de detener el proceso de declive. Sin embargo, son muy tempranos los ejemplos literarios que renuncian a esta reversión de la decadencia y al final feliz para concentrarse en la decadencia misma, cancelando las estructuras narrativas más recurrentes y explorando unas texturas emocionales que quedan lejos de la felicidad y la gloria. El ejemplo por antonomasia es, en mi opinión, la trilogía *Gormenghast* de Mervyn Peake (1946-1959), un texto mucho menos popular que la obra de Tolkien pero que constituye para muchos de los estudiosos de la fantasía una contribución de equivalente calidad e impacto. La trilogía, que arranca con el nacimiento del esperado heredero, Titus Groan, deja en suspenso —como ocurre con Gudú— el esperable esquema de las hazañas del héroe que culmina el linaje para focalizarse radicalmente en el proceso de decaimiento de la dinastía, cuyos miembros permanecen atrapados en el laberíntico espacio de Gormenghast y en los intrincados rituales que parecen detener el tiempo, o cuanto menos, sacarlo de su flujo habitual. Me detengo brevemente en el ejemplo de *Gormenghast* porque, como en el caso de *Gudú*, permite contemplar la estrecha relación entre los nudos temáticos (la decadencia, la muerte, el olvido), las texturas emocionales y la arquitectura narrativa del relato.

Y es que del mismo modo en que estas obras renuncian a la “restauración” de un mundo que se viene abajo, rehúyen el modelo de la *quest* —es decir, la progresión lineal unidireccional en la que se van superando pruebas que conducen a la victoria final— para adoptar lo que, a falta de mejor palabra, podríamos llamar un modelo de inmovilidad tanto en el plano temporal como espacial. Así, frente al desplazamiento espacial y la sucesión de hazañas que delinea el modelo más canónico de la fantasía, *Gudú* utiliza una arquitectura narrativa en la que los personajes nunca

consiguen desplazarse realmente y en el que el tiempo no progresa y parece condenado a repetirse.

En efecto, además del recurrente paso de las estaciones, que parece ser el único marcador temporal perceptible en Olar, el reino en el que se desarrolla la narrativa, y que determina un deslizamiento cíclico del tiempo, la narración se organiza a través de constantes duplicaciones, que refuerzan la sensación de parálisis, la imposibilidad de avance: por ejemplo, la coronación mediante treta de Volodioso se repite en la coronación de su hijo, Gudú; la traición del escudero Almíbar por su amor hacia la reina Ardid, esposa de Volodioso, tiene eco en la traición de Predilecto por su amor hacia la princesa Tontina, esposa de Gudú; etc. (Pérez Abellán, 2012: 620-625). Por otro lado, aunque la novela parece organizarse sobre la sucesión de hazañas —en efecto, son varias las campañas de Gudú y sus antecesores a las que asistimos— que han de expandir el reino y llenar los vacíos del mapa, es una pura ilusión:

> Todo trayecto o periplo efectuado en *Olvidado Rey Gudú* posee la engañosa sensación de desplazamiento exógeno porque radica en Olar, cuando más allá de las marcas del mapa ninguna trayectoria prospera, limitándose el movimiento a la doble dirección originada en la capital pero jamás rebasada. La aventura y la oportunidad nacen y mueren en el Reino de Olar. (Pérez Abellán, 2012: 609)

Y el territorio ignoto, cuyo dominio obsesiona a los reyes de Olar, sigue siendo desconocido pese a las repetidas expediciones que van sucediéndose en la trama. Pérez Abellán interpreta esta imposibilidad de conquista como una deconstrucción de la utopía universal ejemplificada por “Camelot, Leonís, Gaula o Hircania, convirtiéndose en reverso negativo de esta y por tanto, en distopía contemporánea” (Pérez Abellán, 2012: 619); en mi opinión, la desarticulación de la *quest*, su conversión de patrón lineal y progresivo a cíclico, tienen que ver menos con una reversión hacia la distopía que con un desenmascaramiento del ideal de progreso y dominación del territorio que se asocia a lo heroico.

De la gloria al olvido: asedios a la heroicidad

Tal desenmascaramiento está presente desde la apertura de la novela, cuyo arranque resulta un perfecto ejemplo del juego con las convenciones que caracteriza toda la obra. Así, el texto se inicia con la presentación de un

protagonista de origen noble —Sikrosio, hijo del Conde de Olar— adornado con una plétora de cualidades marciales y entregado a actividades que le permiten ejercitarlas de lleno:

> Su valor y arrojo, tanto como su naturaleza, no conocían el desánimo, la enfermedad, la cobardía, la duda, el respeto ni la compasión. Pronunciaba estrictamente las palabras precisas para hacerse entender, y no solía escuchar —a no ser que se refiriesen a su persona o su caballo— lo que decían los otros. No detenía su pensamiento en cosa ajena a lances de guerra, escaramuzas o luchas vecinales y, en general, a toda cháchara no relacionada con sus intereses. Cuando no peleaba, distribuía su jornada entre el cuidado de sus armas y montura, la caza, ciertos entrenamientos guerreros y placeres personales —no muy complicados éstos, ni, en verdad, exigentes—. (Matute, 1996: 17-18)

Sin embargo esta presentación, que se extiende unas pocas líneas más deriva hacia la imagen de Sikrosio "[p]aralizado, tendido e indefenso" (Matute, 1996: 20) junto al río Oser, aterrorizado ante la visión de un dragón que emerge de las aguas, en una escena en que se exploran de manera onírica el miedo y la parálisis de Sikrosio. Pérez Abellán, que toma como referencia el romance de caballerías, muestra la disonancia con este modelo: en lugar de abordar los orígenes y nacimientos del héroe, "la imagen ofrecida por el abuelo del Rey agazapado a orillas del río Oser plantea un principio diferente" (2012: 521), hecho que es analizado a través de una rica red de referencias intertextuales (el Leteo, el Hades, el dragón…) cuya densidad opaca, tal vez, lo que en mi opinión es el elemento principal de la imagen que es el borrado radical de las cualidades heroicas con las que se define a Sikrosio.

Si bien la heroicidad es un elemento que se ha declinado de formas muy distintas a lo largo de la historia, el carácter extraordinario del héroe siempre suele ser una constante, así como su vinculación a la acción y, en el caso de las narrativas de tono épico como sería el caso de la fantasía, la incorporación de "independencia" (Korte y Lethbridge, 2017: 6),[15] atributos de valentía y control que culturalmente se han leído como correlatos de la masculinidad. Desde este prisma, es obvio que Sikrosio —pese a la descripción inicial— queda marcado por la inacción, la falta de control de sí mismo ante la aparición del dragón y, como remarcará el cierre del capítulo, por la vulgaridad, pues "a pesar de su valor, de su fuerza y de su arrogancia, incluso de ese terror, Sikrosio no fue un hombre extraordinario […] fue un hombre más bien vulgar" (Matute, 1996: 22).

Esta sacudida de las expectativas en torno al héroe es tanto más relevante si consideramos que la escena se reduplica —siguiendo el desmontaje de la linealidad narrativa— en el cierre de la novela, cuando el nieto de Sikrosio, Gudú, se ve a sí mismo reflejado en las aguas despojado de cualquier atisbo de poder, marcado por dos atributos —la vejez y el llanto— que lejos quedan de la habitual exaltación del héroe, joven y emocionalmente contenido:

> Corrió al Lago, se miró en él, y en lugar de ver reflejado al Rey de Olar, contempló a un viejo andrajoso y torpe. Los pobres aficionados que fueron Ardid, el Trasgo y el Hechicero no habían previsto que el Rey no podía amar a nadie, excepto a sí mismo. En aquel momento un antiguo y conocido Dragón emergía del agua: un Dragón que llegaba a él desde la oscura memoria de su sangre, desde el terror de Sikrosio. Con un débil grito, lloró por primera vez. Por él, por toda su vida, por su perdida juventud y, sobre todo, por la gran ignorancia de cuanto le rodeaba. (1996: 864)

La circularidad de esta doble escena deja patente la desarticulación del avance lineal de la *quest* como mecanismo preeminente del relato y, al mismo tiempo, pone en suspenso el ideal heroico que cabría esperar tras unos paratextos que parecen inscribir la novela en la línea de la fantasía más canónica al hablar del nacimiento y la expansión de un reino —en la contraportada—, proporcionarnos un mapa del mundo imaginado en el que se desarrolla esta acción y detallarnos, en un árbol genealógico, el linaje de los margraves de Olar.

La imagen de un Sikrosio paralizado por el terror con la que abre la novela, no obstante, es sólo el principio de un proceso que va más allá de la "desmitificación de las percepciones idealistas de los nobles y los caballeros" (Deen, 2014: 136) para desarrollar una ácida crítica que tiene una clara connotación política en tanto que reflexiona sobre el poder y sus efectos en quienes no lo poseen, los vínculos entre violencia, progreso y gloria, etc. Como recuerdan Slusser y Rabkin, la guerra y la violencia forman parte de la esencia misma de la fantasía, como puede apreciarse en una de sus vertientes más populares, la "espada y brujería", cuyo nombre "está implacablemente ligado a la guerra" (1993: 2).[16] No puede ser de otro modo teniendo en cuenta que la épica, una de las raíces de la fantasía, se articula como una "búsqueda heroica individual dentro de un contexto colectivo, una búsqueda marcada por hazañas prodigiosas tanto de armas como de astucia" (Slusser y Rabkin, 1993: 2).[17] Más aún, como señala Le

Guin en su rigurosa revisión del código genérico de la fantasía, estas acciones (“una búsqueda [quest], una conquista, una prueba que involucra conflicto”)[18] están vinculadas al “establecimiento y validación de la hombría” (1993: 6).[19] Que las acciones heroicas tienen su carga simbólica en el proceso de individuación es una idea clásica que formula con toda claridad Campbell en su célebre idea del monomito y en la que han insistido otros autores clásicos como Jung o Rank;[20] pero lo que Le Guin señala es que esa individuación tiene una marca de género evidente: una marca masculina (1993:6). Por tanto, el viaje del héroe no opera como parábola de la formación del sujeto, sino del sujeto masculino y, por ende, la revisión de lo heroico implica una revisión de la masculinidad y de los atributos que culturalmente se asocian a ella.

Como se ha visto en la doble escena de apertura y cierre, *Olvidado rey Gudú* participa de lleno en el cuestionamiento de la figura heroica: si los paratextos que envuelven la novela remiten a una idea de conquista y linaje noble que queda socavada en el primer capítulo, ¿qué no va a ocurrir a lo largo de las casi novecientas páginas? Para no extenderme en el inmenso tapiz que es la novela, me voy a limitar a llamar la atención sobre Gudú, culminación de la dinastía de Olar. De manera muy clara, la legitimidad como monarca —dadas las peculiaridades de su nombramiento como heredero de la corona— está vinculada a su capacidad para ejercer la violencia y vehicularla en una campaña militar que el propio rey ha calculado milimétricamente (“Y la guerra, madre, me hará rey” [Matute, 1996: 295]). Así, su coronación, pospuesta durante años, se precipita tras mostrarse públicamente con una imagen en la que cristalizan todas las hebras de lo heroico: la exhibición de un cuerpo marcado por la impenetrabilidad y la agresividad (la coraza y la espada); la invocación del Reino, entendido como una comunidad entre varones, que se transfiere de padre a hijo (no en vano Gudú cambia de espada, mostrando la de su padre Volodioso); la ostentación del coraje elevado a una efectiva altura épica pues conduce a la clásica disyuntiva victoria o muerte:

> Y aquella noche Gudú apareció ante sus nobles, y ante sus soldados, y ante gran parte de ciudadanos, que se apiñaban, aterrados, junto a las murallas del Castillo —cuyas puertas hizo abrir, y bajar los puentes levadizos, de forma que todos cuantos pudieran presenciar lo que se proponía, lo presenciaran—. Y así, vestido por vez primera con cota de malla y una muy crujiente coraza de cuero y piezas de metal, al resplandor de la gran hoguera central

> que había hecho prender, dijo, con gran solemnidad, desenvainando la espada —y de pronto todos comprobaron que no era su acostumbrada espada de hierro, sino la espada de su padre Volodioso:
>
> —El Rey Usurpino y mis hermanos los Príncipes Soeces, acuciados por el ex Consejero, el traidor Conde Tuso, han declarado la guerra a nuestro pueblo. Así pues, juro defender este Reino y este pueblo, hasta la última gota de mi sangre.
>
> Estas palabras hacían, en verdad, gran efecto,
>
> […]
>
> Sé que la lucha será encarnizada y muy cruel. Pero, con la misma seguridad que tengo en esto, os juro que no regresaré a Olar si no es de dos maneras: enarbolando la victoria, la paz y las cabezas sangrantes de los traidores, o muerto. (Matute, 1996: 298-299)

Pero esta imagen prototípica de la heroicidad es reforzada y a la vez demolida en la campaña militar que la sucede, en la que la épica de la batalla es, por un lado, exaltada —es un choque en el que se parte con desventaja y, por tanto, la hazaña de imponerse a los enemigos es mayor —y, por el otro, desacreditada en la medida que el relato va resaltando la insensibilidad del héroe, cuyo mérito militar radica en su capacidad para deshumanizar al enemigo ("mordió el extremo de la pluma de halcón y dijo que no debían acudir en masa al enemigo, como tenían por costumbre, sino que, muy arteramente, le engañarían y conducirían a trampas 'exactamente como se hace con la caza del jabalí, el corzo y todo lo demás'" [Matute, 1996: 304]) y desplegar una crueldad que, por momentos, se revela desmesurada y arbitraria. Estas cualidades de Gudú quedan acentuadas por el contraste con Predilecto, quien también participa en la campaña bélica pero es capaz de captar el horror de la batalla ("la victoria de Gudú sobre Usurpino apareció ante sus ojos, entre ensangrentados restos y cuerpos mutilados, entre los muertos y la sangre" [Matute, 1996: 316]) y restituir la humanidad al enemigo abatido; así, por ejemplo, ante la contemplación de los cadáveres mutilados de Tuso y su hermano, Predilecto ve más allá del antagonismo para reconstruir las circunstancias íntimas de los caídos ante la impavidez de Gudú:

> vio únicamente a dos ancianos, y súbitamente un gran dolor le anegó. Sólo veía, allí, la muerte de dos hermanos que en el último momento se habían asido el uno al otro: las manos del más joven estaban aferradas a las ropas sanguinolentas del más viejo, y la mano del más viejo —aquella mano que había deseado tanto tiempo gobernar caía lacia, casi dulcemente apoyada en la frente del más joven.
>
> —Míralos, Señor —dijo con voz ronca y estremecida—. Eran hermanos, y se amaban.
>
> Pero Gudú no le escuchó. (Matute, 1996: 316)

El contraste entre Gudú y Predilecto en esta campaña sirve también para poner el acento en el papel del heroísmo como pieza mitificadora de la guerra y la violencia y desvelar la asociación de estos valores con una masculinidad hegemónica, como se aprecia en esta reflexión de Predilecto:

> Aunque íntimamente se había dicho en más de una ocasión que la muerte y la sangre le desagradaban, que la crueldad le repelía, había sido educado de forma que tales sentimientos debían mantenerse ocultos, como síntomas de debilidad. Íntimamente no se avergonzaba de ellos, pero jamás hubiera osado manifestarlos en público. Él había crecido creyendo —o desatendiendo examinar profundamente esta aceptación, más que creencia— que la guerra, tan asidua y pertinazmente cultivada por su padre, era noble en sí misma, y no exenta de heroísmo y gestos generosos. Por todo lo cual, la desapasionada reflexión de Gudú le sumió aún más en el cada vez mayor número de confusiones que, día a día, se iban adueñando de su persona. —¿Por qué entonces, si no la consideráis noble, parecéis gozar de ella, y hasta practicarla o provocarla? (Matute, 1996: 314)

La capacidad del texto para mostrar y corroer el horror de la guerra acaba por disolver también otro de los pivotes del mito heroico: la trascendencia en el tiempo a través de la consecución de la gloria, auténtico motor de Gudú, como puede apreciarse en las escenas en las que el texto explora sus motivaciones más íntimas:

> Y no era extraño que, en la noche, apagadas casi la totalidad de las hogueras —excepto las que mantenía la Guardia—, Gudú abandonara la tienda y se acercara a la linde de las estepas. Contemplaba allí, al resplandor de la luna, cómo ante su mirada se extendía el extenso y desconocido mundo que tan ardientemente deseaba conquistar y desentrañar. "No me detendré jamás, mientras me quede vida —se decía, contemplando aquella vasta tierra despoblada y espantosamente solitaria—, hasta que ni un palmo de tierra quede oculta a mis ojos y hollada por mi pie. No puedo soportar la sensación de ignorancia. Destriparé el mundo y contemplaré sus despojos; y lo que de él me plazca, o sirva, lo guardaré; y lo que considere superfluo, o dañino, lo destruiré. Y mis hijos continuarán mi labor, y mi Reino no tendrá fin por los siglos de los siglos: pues el mundo, de generación en generación, sabrá del Rey Gudú, de su poder y su gloria, de su inteligencia y su valor, y mi nombre se prolongará de boca en boca y de memoria en memoria, y reinaré (más que mi padre) después de muerto." Esta ambición le inspiraba una codicia infinitamente mayor a todos los tesoros de la tierra. (Matute, 1996: 418-419)

Hay varios aspectos que afloran en este pasaje y que merece la pena comentar. En primer lugar, el ansia de la estirpe de Olar por conquistar el espacio salvaje de la estepa muestra con toda claridad la relación entre colonización y dominio patriarcal: la Estepa, espacio de lo salvaje, de la alteridad peligrosa, es vista en clave feminizada, esto es, como espacio que sólo puede adquirir valor a través de la acción conquistadora y civilizadora del hombre. Este paralelismo queda reforzado por la propia trama, de modo que el deseo de posesión de la Estepa se concreta en el deseo de posesión de Urdska, Reina de la Estepa, a quien Gudú acabará desposando. En segundo

lugar, la idea de gloria y de trascendencia en el tiempo es también concebida como un vínculo de padre a hijos, un vínculo, pues, entre varones. Esta idea resulta tanto más extrema si consideramos la deserción de Gudú respecto a sus funciones paternales y su construcción de una paternidad simbólica en torno a la Corte Negra y los Cachorros, los jóvenes soldados que allí se educan; una paternidad que se hace patente cuando la decadencia del Reino es plena y Gudú rechaza tomar nueva esposa para garantizar la descendencia asegurando que "además, de entre los nuevos Cachorros, y no necesariamente de mi sangre, saldrá el nuevo Rey de Olar" (Matute, 1996: 861).

En suma, la *quest* individual, la conquista y el conflicto que articulan el carácter heroico son llevados al extremo en la caracterización de Gudú, lo que deja ver las fisuras y contradicciones de ese ideal. Y este ejercicio es llevado aún más allá cuando, siguiendo esa lógica no lineal, la dinámica de progreso y superación queda colapsada; de ese modo, si el belicoso rey Gudú se dice a sí mismo todas las noches que la conquista del territorio ignoto de la estepa hará que "su nombre y su reino se extiendan a través de la tierra y del agua, a través de los siglos y los hombres" (Matute, 1996: 512), la culminación de la conquista le lleva a otro punto:

Es extraño —se dijo, mientras avanzaba entre los escombros, bajo un cielo inmenso que parecía observarle con unos inmensos ojos—, es extraño que la realización de un deseo provoque un vacío tan grande…Y era verdad: en vez de la euforia que se reflejaba en sus hombres, un vacío creciente se abría ante él. (1996: 674)

Las empresas guerreras que se supone han de coronar a Gudú como culminación de su linaje acaban, pues, conduciendo al héroe a un hastío que acaba anegando, literalmente, al propio reino.

Esta erosión del ideal heroico no sólo funciona en la caracterización de Gudú y sus predecesores, sino que también se desarrolla en las consideraciones sobre los efectos de ese comportamiento en la colectividad, como en la llamada de atención sobre la imposible vida en comunidad en Olar:

> En tierras del Conde Olar, la paz llegó a ser un relato antiguo, una vieja leyenda transmitida por los ancianos. El mundo, para ellos, era un estremecido y furioso nido de alimañas, de entre las cuales debían salir como fuera, aun desgarrados, pero con vida

> suficiente para sembrar también la muerte que, como muralla protectora, les defendiera del exterior. Todo hombre lindante llegó a ser, más tarde o más temprano, un enemigo. (1996: 24)

O en la ácida y rigurosa crítica del progreso, que se desvela como una consecuencia de la guerra, de modo que la riqueza y prosperidad de unos queda edificada a costa del padecimiento y el expolio de otros y esa relación de explotación queda enterrada bajo la narrativa de grandeza y exaltación del reino y el monarca.

> En rigor, el reinado de Volodioso fue una sucesión de guerras cruentas y gloriosos triunfos. Sometió y expolió de tal modo a nobles, señores y vasallos, que éstos apenas osaban mover los párpados en su presencia. Creó un ejército fuerte y poderoso, y su leyenda creció junto a su poder. Al fin de sus días es posible que dominara más por su prestigio que por su verdadero valor: pero, en puridad, lo uno no hubiera llegado sin lo otro. Amargó la vida a muchos, satisfizo a unos pocos, engrandeció a algunos. Construyó bastante y destruyó a mansalva. En general, fue más temido que amado, mas no debió existir otro mejor ni más fuerte que él, puesto que nadie le arrojó del trono ni le despojó de su Reino.
>
> Bajo su mando nacieron ciudades, pueblos, villas, monasterios, abadías e iglesias. Roturó parte de los bosques y la selva, y ensanchó la zona Norte con tierras de cultivo. Permitió y protegió caravanas de mercaderes hacia el Sur, que importaron tejidos y especies, y trajeron el papel a Olar. En las calles de las ciudades y villas abriéronse por primera vez talleres artesanos y, aunque tímidamente, comenzaron a florecer pequeñas industrias: tintoreros, alfareros, tejedores y artesanos de varios tipos llegaron de otras tierras y se instalaron allí donde, poco antes, tan sólo circulaban carretas, campesinos leñadores, gallinas y perros famélicos. Amuralló las ciudades y villas y, aunque redujo al mínimo el poder y privilegio de los Abundios, enriqueció sus monasterios con sabias y oportunas donaciones.
>
> Hasta el final de sus días fue rudo, ignorante, valiente, astuto y desconfiado. Implacable con quien lo creyó oportuno y magnánimo con quien le convino. Pero fue un gran Rey y, sin él, Olar jamás hubiera soñado con llegar adonde llegó. (1996: 70)

De hecho, tal vez el aspecto más subversivo de la obra es la llamada de atención sobre los hilos que unen el poder, la violencia y la gloria con la subalternidad y el olvido, como sucede con las diversas referencias al Pueblo de los Desdichados, conformado por los “siervos mineros que habitaban en las Tierras Negras”, y que a lo largo de la historia de Olar se mueven entre la revuelta por una vida digna (“desde hacía años, desde los tiempos de su padre, estas gentes solían rebelarse, pese a los escasos medios de que disponían para ello. Una vez tras otra, la rebelión brotaba en aquella zona, sólo armados por el hambre y la desesperación” [Matute, 1996: 84]), el olvido —en el mejor de los casos— y la represión —en el peor— (“La revuelta fue, como de costumbre, sofocada sin dificultad. Y tras colgar de la

Torre Negra a sus cabecillas […], la calma reinó nuevamente en Olar. Entre escombros y redobladas sanciones, el Pueblo de los Desdichados volvió a cavar los escasos y rocosos terruños que les permitían cultivar, y de los que subsistían. Y Volodioso regresó a sus lares, con la satisfacción de un deber cumplido" [Matute, 1996: 84]). Sólo Predilecto quien, como hemos visto, cuestiona abiertamente el paradigma del héroe épico, reconoce la indignidad de sus condiciones de vida y, en vano, intenta recabar el favor real hacia ellos.

Además de erosionar la noción de heroísmo tanto en lo tocante a la caracterización individual como en la mirada hacia lo colectivo, la novela se sirve de otro procedimiento íntimamente relacionado con la impugnación del modelo de avance lineal a través de hazañas bélicas, que no es otro que mostrar precisamente los espacios que las aventuras convencionales tienden a ignorar. Aunque las incursiones de los reyes de Olar a los territorios ignotos se sucedan, el relato no siempre los sigue y explora las aventuras de quienes se quedan atrás; en especial, la novela da entrada de manera sostenida a la vida en la corte, más en concreto, en los quehaceres de las reinas Ardid y Tontina, cuya esfera de acción, doméstica, privada, nada tiene que ver con lo heroico pero se revela como mucho más fértil, como el espacio donde el amor y los lazos afectivos son posibles y productivos. Este tipo de planteamiento narrativo, en el que lo heroico queda "fuera de cámara", es todavía más palpable en *Aramnamoth*, cuya trama no cuenta las gloriosas hazañas del Conde Orso, sino lo que sucede en palacio entre su hijo Aranmanoth y su esposa Windumanoth, y contrapone agudamente la supuesta gloria del guerrero conquistador con la supuesta traición de los dos jóvenes, cuyo pecado ha sido el amor y el consuelo mutuo. Este tipo de "fuga de cámara" tampoco resulta una estrategia que vulnere los patrones de la fantasía, todo lo contrario, es exactamente la estrategia —salvando las distancias— que desarrolla Ursula Le Guin en los últimos volúmenes de la saga de Terramar. La autora, que es también una extraordinaria téorica de la fantasía, explica esta estrategia en su conferencia *Earthsea Revisioned*, en la que reflexiona sobre las reglas del género llamando la atención sobre la configuración de los héroes, a los que describe vinculados a una vida de continencia, abstinencia y negación de las relaciones (1993: 16) en el contexto de un universo donde el poder se entiende como dominación y

fuerza. Precisamente su novelística, muy especialmente a partir de *Tehanu* (1990), parece recusar esta idea de poder y lo hace a través de este desenfoque al que me he referido, mostrando no los logros de quienes tienen el poder, sino los eventos cotidianos de quienes no participan en la épica de las grandes hazañas.

A modo de cierre

Todo este conjunto de estrategias que apenas he apuntado —la deconstrucción del modelo de la *quest* mediante la parálisis del eje del espacio y el tiempo; el desenmascaramiento del ideal de progreso y dominación del territorio que se asocia a lo heroico; la atención a los sujetos subalternos y/o que están al margen de la campaña heroica y el posicionamiento fuera de escena de los episodios de esa *quest*— opera como un dispositivo que configura el mundo secundario de *Olvidado rey Gudú* como un espacio peculiar, que parece diferir del modelo clásico de la fantasía épica, puesto que los deseos heroicos de gloria y poder están condenados a no verse nunca satisfechos; es éste un mundo en que los reyes sólo pueden perseguir el hastío y deshacerse en un río de lágrimas que sume los ideales triunfales, la fama y la gloria en el más puro olvido. Y, en efecto, como ha observado la crítica, esta construcción del universo de Olar dota al texto literario de un trasfondo político nada desdeñable, que se extiende a otras obras de la propia Matute:

> *Aranmanoth* comparte con *La Torre* y *Gudú* su abrumadora preocupación por la bondad y maldad, la justicia e injusticia, ahora notablemente más abstracta, cuestionando la moralidad y ética social más que examinar inequidades sociales específicas. Y mientras *Gudú* contiene más elementos del cuento de hadas (incluyendo no sólo el dragón, sino hadas diversas, una reina inmersa en la magia, cabalgatas mágicas en el aire y debajo de la tierra, además una procesión vista por muchos que sin embargo no existen, sólo por mencionar lo más memorable) no es un cuento de hadas. *Gudú* condena el sistema feudal, incluyendo cualquier poder que un hombre adquiere sobre las vidas (y muertes) de otros, y especialmente la guerra como sistema o empresa nacional. Apoyando su declaración fuerte, implícita pacifista y su defensa de los derechos humanos, *Gudú* representa gráficamente las diferentes maneras en las que "la guerra es el infierno", y la paz con injusticias un poco mejor. (Pérez, 2008: 63)[21]

También otras aproximaciones apuntan en esta dirección apelando implícitamente a esa idea de final feliz que, tal y como mencionaba al inicio, suele asociarse a la fantasía; es el caso de Deen, quien afirma: "La

promesa de un desenlace feliz no existe en el mundo neo-caballeresco de Matute” (2014: 34), o de McCullar: “Para Matute la fantasía es un cuento de hadas para adultos, pero ella no se suscribe a la necesidad de un final feliz, como lo veremos en tres de sus novelas; la fantasía es otra manera de investigar, en lugar de rehuir, el lado más oscuro de la experiencia humana” (2011: 21-22).[22] La autora desliza este comentario tras referirse a la noción de eucatástrofe para señalar la diferencia abismal entre el modelo de fantasía tolkieniano y la propuesta de Matute.

Coincido en parte con esta lectura pues, como he tratado de mostrar, los textos de Matute exploran una serie de texturas emocionales que va mucho más allá de la satisfacción que proporciona la superación de una sarta lineal de aventuras y el triunfo final. Eso no implica, como ya he explicado en otros trabajos (Clúa, 2017), que la fantasía clásica de raíz tolkieniana se articule de manera simple y acrítica sobre la promesa de felicidad y la satisfacción emocional del lector. Por el contrario, la capacidad de afectación del género, en especial en lo que toca a su generación de un sentido de la maravilla y de una intensidad emocional en el lector —no necesariamente definida en clave de felicidad—, constituye una de sus mayores potencialidades políticas. En ese sentido, *Olvidado rey Gudú* no puede entenderse como una excepción o una rareza dentro del género, sino como una de las muchas y diversas propuestas que las aprovechan.

Obras mencionadas

AHMED, Sara. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Londres: Routledge.

ATTEBERY, Brian. (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

CAMPBELL, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. (Luisa Josefina Hernández, trad.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

CLÚA, Isabel. (2017). *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. Ciudad de México: Bonilla Artigas/UNAM.

CLUTE, John. (1997a). "Taproot Texts" en J. Clute y J. Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. Disponible en: sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=taproot_texts

_____. (1997b). "Thinning" en J. Clute y J. Grant (eds.),*The Encyclopedia of Fantasy*. Disponible en: sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=thinning

DEEN, Jonathan Morgan. (2014). *La nueva novella caballeresca de Ana María Matute* (tesis doctoral). Texas Tech University, Lubbock. Disponible en: ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/handle/2346/60591

DELGADO, Luisa Elena, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.). (2016). *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville: Vanderbilt University Press.

FREEDMAN, Carl. (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press.

KORTE, Barbara y Stefanie Lethbridge. (2017). *Heroes and Heroism in British Fiction Since 1800: Case Studies*. (s.l.): Palgrave McMillan.

LE GUIN, Ursula K. (1993). *Earthsea Revisioned*. Bloomington: Indiana University Press.

MARTÍN, Sara. (2017). "Introduction. Spanish SF: A Phantom Genre". *Science Fiction Studies*, 44 (2), 209-215.

MARTÍNEZ, Mariano. (2016). "Estudios sobre literatura especulativa en España". *Hélice*, 7 (3), 43-67.

MATUTE, Ana María. (1996). *Olvidado rey Gudú*, Madrid: Espasa.

MENDLESOHN, Farah. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.

MIÉVILLE, China. (2009). "Afterword. Cognition as Ideology: a Dialectic of SF Theory" en M. Bould y C. Miéville (eds.), *Red Planets. Marxism and Science Fiction* (7-34). Middletown: Wesleyan University Press.

MCCULLAR, Maggie Carol. (2011). *Other Worlds, Other Words: Ana María Matute's Fantasy Trilogy* (tesis doctoral). University of Colorado, Boulder.

PÉREZ, Janet. (2008). "Spanish Women Writers and the Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion". *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 8 (1-2), 52-84.

PÉREZ ABELLÁN, María Encarnación. (2012). *Romance vs. Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de* Morsamor *(1899) a* Olvidado rey Gudú *(1996)* (tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.

RABKIN, Eric. (1979). *Fantastic Worlds. Myths, Tales and Stories*. Oxford: Oxford University Press.

SANTIAGO, Juanma. (2014). "Premios Ignotus para dummies" en R. Martínez (ed.), *Los premios Ignotus 1991-2000*. (s.l.): Sportula.

SANZ VILLANUEVA, Santos. (2000). "Contribución al estudio del género histórico en la novela actual", *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, 355-380.

SEIGWORTH, Gregory J. y Melissa Gregg (eds.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham y Londres: Duke University Press.

SLUSSER, George Edgar y Eric Rabkin. (1993). *Fights of Fancy: Armed Conflict in Science Fiction and Fantasy*. Atenas: University of Georgia Press.

SUÁREZ DÍEZ, José Mª. (2010). "La cosmología medieval como modelo/rito narrativo en la novela de Ana Mª Matute *Olvidado rey Gudú*". *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, 19, 503-514.

SUVIN, Darko. (1978). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.

TOLKIEN, J.R.R. (1983). “On Fairy-Stories” en C. Tolkien (ed.), *The Monsters and the Critics and Other Essays* (109-161). Londres: George Allen and Unwin. 1939.

_____. (1993). *Cartas de J. R. R. Tolkien*. (Rubén Masera, trad.) Barcelona: Minotauro.

_____. (2000). *The Letters of J. R. R. Tolkien*. H. Carpenter (Ed.). Nueva York: Houghton Mifflin.

_____. (2009). “Sobre los cuentos de hadas” (Ana Quijada Vargas y Eduardo Segura, trads.) en *Cuentos desde el reino peligroso* (273-336). Barcelona: Minotauro.

WOLFE, Gary. (2011). “The Encounter with Fantasy” en *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature* (68-82). Middletown: Wesleyan University Press.

Notas de *De lágrimas y olvido: las texturas emocionales de la fantasía en* Olvidado rey Gudú *de Ana María Matute*

---

1. Este trabajo también es resultado del proyecto "Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del siglo XXI" (FEM2014-57076-P).

2. Los ejemplos que proporcionarían un barrido por la historia de la teoría literaria en busca de los afectos serían numerosísimos: pensemos, por caso, en las poéticas clasicistas que añaden al *prodesse aut delectare* horaciano un muy revelador *movere* que justamente apela a la capacidad para conmover al lector y llevarlo a la práctica de un determinado comportamiento —punto en el que empieza a verse la conexión entre afecto y política—; o recordemos la relevancia de lo emocional, lo sensible, etc. en las poéticas románticas y en conceptos centrales como lo sublime.

3. Aunque se ha discutido profusamente la distinción entre afecto y emoción, voy a utilizarlos de manera casi indistinta a lo largo de este texto: a pesar de las discrepancias, a grandes rasgos, se entiende que el afecto se sitúa en un plano inconsciente, incontrolable, tiene que ver con una reacción corporal que no podemos controlar, mientras que la emoción es discursiva, es cultural, etc. En la medida en que entiendo que el afecto se codifica inevitablemente como una emoción voy a moverme en este continuum de términos borrando un poco sus límites. Un esclarecedor estado de la cuestión sobre el debate terminológico puede encontrarse en Delgado, Fernández y Labanyi (2016).

4. "the belief in the fantastic world".

5. "the sudden happy turn in a story which pierces you with a joy that brings tears" (2000: 100).

6. "a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears" (Tolkien, 1983: 154).

7. "intensities that pass body to body".

8. La idea de que la ciencia ficción se sustenta exclusivamente en lo cognitivo ha sido, de todos modos, cuestionada recientemente. En ese aspecto, es Miéville (2009) quien aborda la cuestión con mayor claridad.

9. "in an irrational, theoretically illegitimate way".

10. "fairy tale […] quest romance, i.e., the chivalric novel".

11. También en esa línea, de manera sorprendente, Sanz Villanueva (2000) incluye a *Olvidado rey Gudú* dentro del fenómeno del auge de la novela histórica en la narrativa española reciente.

12. "no one has yet shown how the novel pertains to the mode of fantasy or how it fits as a second book in Matute's fantasy trilogy".

13. Cabe señalar, además de esta tibieza a la hora de definir como fantasía esta trilogía, que en general se ha prestado mucha mayor atención crítica a la producción realista de Ana María Matute; no es éste un fenómeno casual, pues como explica Martín (2017: 212), la tradición filológica española ha tendido a centrarse en los códigos realistas, desplazando lo especulativo a un gueto cultural que sigue viéndose como un ámbito trivial y poco serio. Aunque las consideraciones de Martín se refieren a la ciencia ficción, son perfectamente válidas y extensibles a la fantasía.

14. El Premio Gigamesh (1984-2000), junto al Ignotus, fue de los galardones más prestigiosos dentro del ámbito de la ciencia ficción y la fantasía en España. Curiosamente, mientras la novela ganó el Gigamesh (que galardonó en otras ediciones a autores como Jack Vance, Terry Pratchett, Ursula Le Guin, etc.) ni siquiera fue nominada al Ignotus. Como señala Santiago en el prólogo de la antología *Los premios Ignotus 1991-2000* (2014), la ausencia de Matute (y de otros autores y autoras españoles destacados en este tipo de género como Pilar Pedraza, Cristina Fernández Cubas, José María Merino, etc.) debe entenderse como un efecto colateral del peso del *fandom*: "En la década de los 90 […] el

cuerpo electoral de los Ignotus era el núcleo duro del fandom que, como es bien sabido, apenas lee género fantástico fuera de las colecciones especializadas" (s.p). Se produce, por tanto, una doble invisibilidad con este tipo de autores y obras.

15. "self-reliance".

16. "is inexorably linked to warfare".

17. "individual heroic quest within a collective context, a quest marked by prodigious feats, both of arms and of cunning".

18. "a quest, a conquest, a test involving conflict".

19. "establishment and validation of manhood".

20. Como es bien sabido, Campbell en su famoso *El héroe de las mil caras* (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949) plantea como patrón básico de muchos relatos épicos el llamado viaje del héroe, una estructura mítica con etapas y roles pautados que se repetiría constantemente. Campbell conecta esa narrativa con los ritos de paso, con el propio proceso de convertirse en un individuo pleno, de ahí la fascinación por este esquema y su constante reformulación en distintos relatos.

21."*Aranmanoth* shares with *La torre* and *Gudú* their overwhelming preoccupation with good and evil, justice and injustice, now noticeably more abstract, questioning societal morality and ethics rather than examining specific social inequities. And while *Gudú* contains more elements of the fairy tale (including not only the dragon, but varied fairies, a queen who dabbles in magic, magical rides through the air and under the earth, plus a procession seen by many that nevertheless does not exist, to mention only the most memorable)—it is no fairy tale. *Gudú* indicts the feudal system, implicating any power which one man acquires over the lives (and deaths) of others, and especially war as system or national enterprise. Undergirding its strong, implicit pacifist statement and defense of human rights, *Gudú* graphically depicts the many ways in which 'war is hell,' and peace with injustices, little better".

22. "For Matute, fantasy is a fairy tale for grown-ups, but she does not subscribe to the need for a happy ending, as we will see in all three of her novels; fantasy is another way to investigate, rather than escape, the darker side of the human experience".

Las teorías de la cultura popular a través del cine de ciencia ficción contemporáneo: una reivindicación estética de las emociones

Fernando Ángel Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Los críticos han elegido una palabra inapropiada cuando utilizan el término Evasión en la forma en que lo hacen; y lo que es peor, están confundiendo, y no siempre con buena voluntad, la Evasión del prisionero con la huida del desertor. (Tolkien, 1994: 75)

El mito es el sueño público. (Campbell, 2015: 66)

La forma estética es contenido sedimentado. (Adorno, 2004: 14)

Durante décadas hemos defendido numerosas producciones de la cultura popular a partir de su asignación al canon de la "alta cultura". Es decir, hemos justificado películas como *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) o *Blade Runner* (1982) porque "a pesar de que" sus temas, motivos y formas vienen de la cultura popular, poseen características de la "alta cultura".[1] Esta mirada implica dos grandes problemas. Ante todo, no da cuenta del valor de la cultura popular y, relacionado con esto, no explica las cualidades de obras que no responden al esquema del "canon". En segundo lugar, elude cualquier investigación metodológica respecto al funcionamiento de éstas, a menos que sea para evidenciar sus defectos y contrastarlos con las bondades estéticas de la alta cultura.

Cabe detenernos un momento para explicar qué entiendo por "estética": aquel uso de elementos de la realidad material que leemos priorizando su connotación.[2] Es decir, una pistola en un escenario teatral es estética en cuanto a que no sólo nos fijamos en la denotación de "arma de fuego" que conlleva, sino que damos más importancia —sin desdeñar su denotación— a sus implicaciones connotativas socioculturales dentro de ese contexto.[3] Pongo otro ejemplo más directo: si un periódico digital en tiempo real nos informa que están desalojando el edificio en el que trabajamos por un aviso de bomba, nos asustaremos. Si leemos esta misma noticia en una novela, entenderemos la denotación, pero no nos asustaremos; vamos a desarrollar,

más o menos inconscientemente, las implicaciones connotativas socioculturales de ese hecho.

Los defensores de la "alta cultura" no desdeñan esta forma de entender la estética, pero consideran que existen trabas para que ese mismo proceso se dé en ciertas obras. Por ejemplo, los sistemas de producción hollywoodenses, los arquetipos, los personajes sin grandes conflictos psicológicos, los diálogos estereotípicos o las referencias a la cultura popular no pueden considerarse parte de este rubro, puesto que impiden que el proceso estético se complete. Se atribuye a la alta cultura la profundidad psicológica, la indagación en cuestiones filosóficas, los ambientes sórdidos, la denuncia sociopolítica explícita, el humor que conlleva implicaciones críticas evidentes, las estructuras narrativas complejas, la referencia a otras obras de la "alta cultura" y, desde luego, una huida de las emociones "fáciles", que impresionan rápidamente al receptor sin exigirle un análisis intelectual. Considero que, contrario a lo que se suele pensar, la defensa de la "alta cultura" se ha basado en una explicitud de técnicas complejas y cuestiones sociopolíticas críticas.

Si nos plantamos en ese punto de vista, resulta casi imposible trabajar las cualidades de películas como la saga de *Star Wars* (1977-hasta la fecha). No vemos esta saga con la mano en la barbilla y actitud pensativa. No la vemos en busca de pensamiento crítico o una ruptura con nuestra comodidad burguesa. No nos impresionan sus juegos narrativos estructurales ni entendemos que conlleven alguna crítica a la sociedad capitalista o a los ataques del Estado contra periodistas. Hay ewoks. En fin, nos gustan las aventuras de la familia Skywalker porque estamos cogidos a los brazos de la butaca y no podemos dejar de mirar la pantalla. Nos encantan por los efectos que crean en nosotros. ¿Estamos, entonces, equivocados? ¿O están equivocadas las teorías estéticas tradicionales?

Para ahondar en las razones de este problema, derivado de la teoría más ortodoxa de la literatura, y para buscar diferentes vías de acercamiento, conviene trabajar otras maneras de contemplar la cultura popular. Estos análisis alternativos, en principio, no son exclusivos de la modernidad. Existe una larga tradición de discusiones sobre esta polémica, desde la *Epístola a los Pisones* de Horacio; las críticas a Dante por escribir en italiano (se consideraba vulgar no hacerlo en latín); el éxito de diversas

síntesis de la “baja cultura” como el *Libro de buen amor* (1330), el *Lazarillo* (1554) o el *Quijote* (1605) —todas ellas fueron aglutinaciones de ideas, relatos y formas de la cultura popular que se plantearon, a su vez, como nuevas expresiones de la misma—; la querella de antiguos y modernos del siglo XVII —que rechazaban la obsesión con las formas, temas y géneros canonizados a partir de las obras clásicas— y, en fin, una larga historia de disonancia entre escritores y pensadores alterados por el estudio. No obstante, a finales del siglo XIX y principios del XX, la discusión se recrudece con la profunda transformación social, política, económica y, en suma, cultural de las clases populares.[4] Éste es uno de los impulsos que provocarán una manera de entender y valorar los objetos estéticos que llega hasta nuestros días, basada en los medios de producción y en los efectos sobre el receptor.

Será ya en los años cuarenta cuando la Escuela de Frankfurt asuma el reto de profundizar filosófica y estéticamente en los mecanismos de la cultura popular. Desde diferentes puntos de vista, realizan una serie de duras críticas contra ésta.[5] Si bien algunos trabajos como el célebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), de Walter Benjamin, introdujeron propuestas interesantes para la valoración de estos objetos estéticos, en su conjunto, las mentes detrás de este grupo entendieron bastante mal lo que ofrecían todas esas obras que no supieron valorar.[6]

Considero que el más influyente o, al menos, quien mejor representa la manera de analizar que sufrimos hoy es Theodor W. Adorno, especialmente en sus trabajos recogidos en *Dialéctica de la ilustración* (*Dialektik der Aufklärung*,1947), con Horkheimer, y en la póstuma *Teoría estética* (***Ästhetische Theorie***,1970). Adorno realiza en sus acercamientos un ejercicio muy necesario tras el Romanticismo: la revalorización del objeto sobre la tiranía del sujeto.[7] Es decir, se centra en la naturaleza y conflictos internos de la obra estética, y en las tensiones que se producen entre la autonomía artística y la dimensión social del arte. La brillantez de sus reflexiones y las excelentes aportaciones para estudiar determinados tipos de arte continúan siendo empleadas con eficacia en aquellos ejemplos para los que estos principios pueden servir.

Como bien sabemos, el centro de su teoría reside en la negatividad, por la cual el objeto estético introduce un desasosiego intelectual (Adorno, 2004: 25-27). Esta incomodidad intelectual impide la inmersión ciega en la experiencia estética e incluso representa en sí el portal de acceso a dicha experiencia. En este sentido, Adorno repudia efectos como el humor[8] o el mero entretenimiento,[9] que implicarían una deficiencia de reflexión intelectual y una recepción pasiva e improductiva (2013: 134-139 y 146-150).[10] Conviene contextualizar históricamente esta mirada, ya que el propio Adorno alude una y otra vez a la historia reciente para justificar su teoría estética. En este sentido, insiste en cómo el nazismo empleó el arte para manipular a las masas a base de un discurso muy vacío y muy inconsistente desde un punto de vista intelectual, pero que convencía desde el efecto inmediato, más allá del valor del instrumento lingüístico. Con ello, se perdían tanto las posibilidades del objeto estético (un mero activador de efectos emocionales) como la presencia del sujeto (un mero receptor de impulsos deterministas). El nazismo se movía por lo que él y Horkheimer denominan la “razón instrumental”, es decir, esos procedimientos lógicos que pierden de vista el fin en nombre del mero proceso, de dar mayor importancia a los instrumentos que a las metas éticas. La razón instrumental es aquello que, buscando supuestamente el bien de la humanidad, justifica la muerte de millones de personas.

Recordemos que Adorno, en el momento de escribir su teoría, ha escapado del nazismo y que buena parte de sus amigos y familia han muerto en los campos de concentración. ¿Cuál es su sorpresa cuando descubre que el bando vencedor desarrolla unos medios de comunicación de masas que pretenden ser estéticos, pero que se basan en la misma intención de efecto y anulación del sujeto receptor del nazismo? En su opinión, los discursos de la nueva industria cultural carecen de cualquier negatividad e incluso distraen con sus estrategias consoladoras (2013: 150). Esto se debe, según él, a que la industria cultural bajo el capitalismo es mera razón instrumental (2013: 144), de hecho, es la razón instrumental en estado bruto. Según él, el cine de Hollywood, la radio, la música moderna, la nueva televisión, como meros aparatos propagandísticos, insisten en los efectos inmediatos, no críticos, no negativos… Éste es el motivo de la permanente equiparación entre el aparato propagandístico nazi y el de la industria cultural.[11]

¿Qué le ocurre al ciudadano del capitalismo? Que en vez de trabajar para sí mismo, disfrutando de lo que hace, sufre ocho o diez horas diarias en un trabajo que debe aguantar como puede. Por eso, cuando llega a casa, no quiere pensar, sino llenarse de efectos (visuales, emocionales, corporales…) que le permitan enfrentar las ocho o diez horas del día siguiente (Adorno y Horkheimer, 2013: 150). Debo reconocer que no discrepo en nada con esto. Como iré desarrollando, discrepo respecto al reduccionismo de pasividad que esta realidad implica; respecto a la manera fácil con que Adorno pierde al sujeto y frivoliza la complejidad de todo objeto estético, haya sido producido como haya sido producido; respecto a la escasa importancia otorgada al efecto, sin considerar su potencialidad ratificadora e incluso cierta negatividad no reconocida por el filósofo alemán.

Adorno, además, relaciona todo ello con el pensamiento mítico clásico. Según él, este pensamiento conducía el conocimiento a partir de esquemas rígidos muy efectistas que reducían la realidad a unos pocos tópicos, como en el caso del aprendizaje mediante la *Ilíada*: para estudiar las emociones, recitamos la pelea entre Aquiles y Agamenón; para aprender sobre la construcción de barcos, recitamos el pasaje en que éstos son hechos por los aqueos.[12] El instrumento del mito se convierte en la verdad. También la relación del mito con la realidad funcionaría, de algún modo, en la línea de la razón instrumental. A partir de todas estas premisas, no quedaría más que reconocer que un “arte” centrado en la industria cultural no sólo es ya, de por sí, una distopía, sino que conduce a una distopía aún mayor de la que ya vivimos mediante un alejamiento cada vez más peligroso de la verdad.

Imaginemos una película de ciencia ficción que siguiera estos planteamientos, una película muy muy efectista que contuviera todos los tópicos más simples del género: muchos disparos, peleas de humanos contra robots, naves de combate, telequinesis para mover objetos con la mente, personajes que vuelan, artes marciales… es decir, un absoluto sinsentido desde el punto de vista de la negatividad. Supongamos que para conciliar dicha vacuidad, se le ofreciera al receptor un trasfondo muy básico que pareciera filosófico. Esta película existe. Se titula *The Matrix* (1999). Precisamente, muchas de las críticas a esta cinta se basan en la teoría de los efectos de Adorno, utilizada, en realidad, para atacar cualquier película de ciencia ficción que contenga muchos efectos especiales y escasa explicitud

y complejidad críticas. En un sentido más amplio, ésta es la misma reprobación que se realiza contra la cultura popular: la pérdida de varios elementos que definen por sí mismos a la alta cultura, tales como la belleza, la complejidad del objeto en sí mismo más allá de los efectos que provoque, la negatividad respecto a los problemas sociales, el valor del arte en beneficio del valor del dinero, la alerta contra las amenazas del fascismo, la verdad respecto al mundo y, por supuesto, las relaciones productivas entre sujeto y objeto.

Insisto en que la cultura de masas, bajo este paraguas teórico, es una distopía y, por consiguiente, no sólo superficial, sino sumamente peligrosa. El capitalismo fundamentaría esta industria cultural en cuanto a que su búsqueda de beneficios devoraría cualquier posibilidad de arte válido. Si la industria cultural está implicada, la necesidad de efectos por parte del público primará, por lo que provocará una censura interna sobre todos los productos que cree. Según esta mirada, nada, absolutamente nada bueno surge de la industria cultural.[13] Como ya dije, el propio cine de ciencia ficción ha sido una y otra vez juzgado desde estas teorías del efecto que instituyó la Escuela de Frankfurt, con resultados bastante irreales y corregidos una y otra vez con el paso del tiempo.[14]

Quiero aclarar aquí que no estoy en contra de esta manera de analizar ciertos objetos estéticos. No sólo nuestra experiencia se enriquece en muchísimas ocasiones con dicha forma de mirar, sino que aporta una óptica dura, crítica, imprescindible para detectar obras que sacuden los presupuestos de la "moral", la sociedad y la política. El problema no es lo muchísimo que aporta al análisis de creaciones que cumplen con los requisitos que acabo de comentar, sino la imposibilidad de aplicación a películas como *2001*. Tanto su presupuesto como el gran estudio ante el que respondía Kubrick, como su falta de interés por los problemas sociopolíticos, deberían condenar esta obra al infierno de lo frívolo y lo *kitsch*. El único objetivo de Metro-Goldwyn-Mayer fue sacar dinero con la película y, seguramente, sus responsables habrían censurado cualquier sugerencia de comunismo o de inmoralidad. Es decir, no me cabe duda de que la película habría sufrido una dominación clara del discurso por parte de la industria si hubiera ido por ciertos derroteros. ¿Cómo defenderla bajo el paraguas de la Escuela de Frankfurt?

No pasa nada. Hay una solución que os encanta a todos. La propone Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* (*Apocalittici e integrati*, 1964). Es cierto que propone nuevos y complejos puntos de vista, de los que destaco tres que sintetizan su enfoque:[15]

1. La consideración de excepcionalidades que manejan la negatividad a niveles más profundos. Es decir, abrimos un poquito el campo de Adorno y aceptamos que hay artistas que consiguen escapar a la censura cultural para hacer lo que él exigía, a pesar de moverse en el nivel de la cultura de masas (2006: 71-72).[16] Los apocalípticos que no quieren ver estas grandes obras, sólo porque pertenecen a la industria cultural, se quedan en un nivel muy superficial de análisis al buscar la negatividad.[17] Es decir, el libro de Eco mantiene intacta gran parte de la utopía estética marxista de la Escuela de Frankfurt, en cuanto que sólo acepta un canon más amplio bajo la misma mirada.

2. Nos interesamos por aquellas obras horribles de la cultura popular, como los cómics de Superman, para entender las inquietudes de los integrados, en cuanto a que el efecto adormece a los individuos[18] e incluso sus ansias de revolución: Superman ayuda en amenazas físicas directas "en nombre del sistema", como hace el ejército de los EE. UU., pero no ayuda a solucionar de verdad los problemas sociopolíticos (2006: 253-254).[19] Es decir, interesarnos en serio por la industria cultural nos hace ver la verdad social (2006: 30), la distopía en la que se vive porque, según Eco, la cultura popular no suele aportar una salida de la cárcel del poder y de los discursos dominantes, al estar dominada por éstos.[20]

3. Desde el siglo XIX, existe una fuerte democratización de la cultura. Los nuevos lectores y espectadores exigen su propia cultura y es normal que la tengan a su pobre nivel. Debemos considerar estos objetos estéticos como obras mediocres para gente ignorante y adormecida que no se interesa por los terribles problemas sociopolíticos que vivimos.

Puede pensarse que la propuesta de Eco se convierte en el adalid de la cultura popular. Al fin y al cabo, sale Superman en la portada. No obstante, en el fondo, nada de esto critica fuertemente la teoría de los efectos de Adorno y, de hecho, mantenemos hoy estos argumentos en nuestras defensas de la ciencia ficción y en los ataques a las "malas" películas y

novelas de ciencia ficción. Es decir, con esto salvamos *Blade Runner*, una película en la que la gran empresa capitalista toma el papel de Dios creando seres humanos. Podemos salvar así también *El show de Truman* (*The Truman Show*, 1998), *Gattaca* (1997), aunque sería discutible, *Niños del hombre* (*Children of Men*, 2006), aunque habría que preguntarse si Adorno estaría de acuerdo. Incluso, si nos ponemos rigurosos con el ataque a la industria del placer, podemos defender *Wall·E* (2008) por la distopía que presenta.

Éste es el motivo por el que, en los últimos años, cuando nos queremos referir a "ciencia ficción buena", decimos "novela distópica" o "película distópica", porque son negativas, no consoladoras, denunciantes. Son términos que siguen al pie de la letra la teoría de Adorno. Es como decir "novela gráfica" para aclarar rápidamente que tú no lees cómics, sino "cómics buenos". Es pura Escuela de Frankfurt. A pesar de esto, Umberto Eco no deja de hacer algunas propuestas innovadoras:

1. "La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones" (2006: 60).
2. No existe conflicto entre alta cultura y cultura popular, puesto que mantienen recorridos diferentes (2006: 61).
3. La cultura popular puede ser la puerta a la otra cultura (2006: 62 y 80). Ejemplo de esto es cuando algunos opinan que está bien leer *Harry Potter* (1997-2007) para algún día acceder a literatura buena, como si la experiencia de leer *Harry Potter* fuera mala.
4. Introduce conocimientos en los "integrados" (2006: 62-63).
5. Ataca el fuerte clasismo de quienes desdeñan indiscriminadamente la cultura de masas (2006: 53-56).
6. Concretiza el concepto de *kitsch*: los recursos que la cultura popular roba a la alta cultura y aplica sólo para crear efectos, sin toda la carga intelectual que llevaban (2006: 84-93).[21] Por ejemplo, las implicaciones intelectuales de los saltos temporales de *Rayuela* (1963) y de las obras de Faulkner se hacen *kitsch* en *Pulp Fiction* (1994).

7. Aporta una renovación estética que la alta cultura puede aprovechar, como vemos en el caso de *2001* respecto a la ciencia ficción (2006: 65).
8. Por último, propone algo muy interesante: la idea de que no todos los individuos que consumen cultura de masas son idiotizados por ésta (2006: 37). Esta característica es la única realmente “antiadorniana”, anti-Escuela de Frankfurt, de todo el libro.[22]

Lo que realmente hace aquí Umberto Eco es abrir el canon a partir de las ideas de Adorno, para lo cual debe hundir la idea de que la industria cultural, por su propia naturaleza, es incapaz de producir obras artísticas aceptables.[23]

No obstante, ni el libro de Eco ni la teoría estética de Adorno sirven para dar cuenta del placer que ciertos espectadores sentimos por obras *kitsch* como la teleserie *Perdidos* (*Lost*, 2004-2010) ni de los valores del mero efecto o de aquellas obras que no precisan ni buscan un distanciamiento intelectual para su disfrute.[24] La división radical que las teorías de la Escuela de Frankfurt establecen sobre el arte no reparan en las emociones que hay detrás de los efectos producidos ni de los procesos mentales que se dan tras esas emociones (Jauss, 1992: 74-77).[25] El planteamiento de que todos los “integrados” funcionan como máquinas alienadas que responden con impulsos corporales completamente desconectados de la mente no parece ya sostenible. Por otra parte, la negatividad exigida por Adorno resulta un tanto sospechosa en cuanto a que el propio filósofo no reconoce dicha negatividad en obras que no coinciden con sus principios ideológicos o estéticos. Es decir, no acepta la negatividad respecto a sus propias convicciones. Sea como sea, estemos de acuerdo con esta estética de la negatividad o no, el reduccionismo acerca del resto del arte no satisface a todo el mundo.

Un buen ejemplo sería la serie *Perdidos*, que precisamente fue criticada desde principios defendidos por la Escuela de Frankfurt: búsqueda del efecto fácil sin fondo, recreación en la técnica narrativa y visual, y subordinación a las exigencias del mercado.[26] Bajo estos ataques, fue quizás la primera serie en España que no fue vista por un millón de espectadores, sino por un millón de críticos. Quienes la odiaban no se limitaron a decir “no me gusta”, “es lenta”, “no me interesa lo que me

cuenta”, “no me gusta la ciencia ficción”; hablaron de cómo estaba hecha sólo para buscar efectos, que se improvisaban sobre la marcha para ganar dinero y sin tener ningún plan o profundidad. De repente, Theodor W. Adorno hablaba por boca de miles de espectadores. Sin embargo, la serie introdujo interesantes cuestiones acerca del papel del héroe, del mito, de la *pulp fiction* mediante complicadísimos juegos narrativos entre pasado, presente y futuro.

Volvamos a la pregunta inicial: ¿cómo salvamos *Star Wars*? *Star Wars* continúa siendo cine de efectos (emocionales, visuales). No es negativa, no es profunda, no es crítica. No vemos *Star Wars* con los dedos acariciándonos la barbilla. Buscaremos la respuesta en otros lugares.

En los años sesenta, Andy Warhol comienza a exponer una serie de cuadros que expresan dónde se encuentra la estética en la cotidianeidad de las personas. Propuestas como su cuadro de Coca-Cola (1962) representan todo lo contrario de lo defendido por las teorías que he descrito. Su arte afirma que todos somos unos entusiastas de la estética. Todo lo queremos diseñado desde principios estéticos, desde alguna idea de “belleza”: un estuche para lapiceros, unas gafas, una taza… queremos que alguien se haya tomado la molestia de pensar en ese objeto más allá de su mera utilidad cotidiana. Y eso es una muestra de avance cultural y superación de lo meramente material. ¿Qué vestimos? ¿Qué pendientes llevamos? ¿Qué nos hacemos en el pelo? ¿Qué gafas compramos? Por lo general, sólo las personas muy muy frías y prácticas prefieren llevar objetos personales anodinos. Necesitamos la estética porque de algún modo nos expresamos a través de ella y decimos quiénes somos. Nos creímos el mito de que la botella de Coca-Cola tenía la forma de una sensual actriz de cine, Mae West, porque eso le agregaba un excedente estético de significado, un añadido interesante al placer que pudiera aportarnos la bebida de su interior.[27] ¿No es maravilloso usar una concepción/idea de la belleza humana en un objeto cotidiano? ¿No existen una infinidad de relaciones maravillosas cuando apreciamos el diseño de una botella de Coca-Cola? Los efectos explotan y los disfrutamos.

En estos mismos años, toda una corriente de pintores —como Jasper Johns, Robert Motherwell, Roy Lichtenstein o Keith Haring— se opusieron a las estéticas que venían de Hegel y, por supuesto, de la Escuela de

Frankfurt, y defendieron un arte mucho más fresco, más inocente, más tranquilo, un arte de contemplación, de efectos, de disfrute. Y, lo que es más importante, muchos de ellos lo hicieron enfrentándose a una industria cultural que pedía cuadros de mares encrespados. Sintomáticamente, al mismo tiempo en Europa, Francis Bacon está pintando deconstrucciones del retrato que Velázquez hizo del Papa Inocencio X (1650). Toda la carga del Viejo Mundo, su tradición intelectual, su peso histórico están en estos cuadros de Bacon, que sirven como contraste del arte fresco de los EE. UU., un arte que busca el efecto, la emoción, la intuición más que el distanciamiento intelectual.

Esta tendencia artística nos aporta material para entender una ciencia ficción mucho más efectista, mucho más visual, que no se avergüenza de su inmediatez. De este modo, entendemos mejor nuestra fascinación por películas como *Avatar* (2009), cuya potencia visual, cuyos afectos a partir de los efectos, entroncan, chocan con lo anterior.[28] Lo que aparece en los sesenta en EE. UU. es el Pop, una importante revolución que pretende sintetizar la globalidad cultural popular y entender su semiosfera, es decir, su universo de significados. En este sentido, resulta importantísima, como ejemplo, la portada del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de los Beatles. En ella, comprendemos muy bien qué es la cultura popular: es el *kitsch*, pero el *kitsch* como un todo, como un enorme orbe cultural en el que convivimos cada día con Karl Marx, con Albert Camus, con Marilyn Monroe y con Marlon Brando.[29] Esto es el pop. Esto es la cultura popular. Ésta es la verdad social del arte y no tiene nada que ver con utopías ni con distopías. No se trata de una jerarquía ni una competición entre signos culturales, sino una complementación constante y ya definitivamente inseparable.[30]

Este concepto de cultura se encuentra muy relacionado con la publicación de dos libros en 1977: *Marxismo y literatura* (*Marxism and Literature*), de Raymond Williams, y *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (**Ästhetische** *Erfahrung und literarische Hermeneutik*), de Hans-Robert Jauss. Por cierto, coincidiendo prácticamente con el estreno de *Star Wars*. Del utilísimo libro de Williams, de la Escuela de Birmingham, para la ciencia ficción nos quedamos con dos ideas clave. En primer lugar, va a matizar una línea del viejo marxismo que entendía la creación de

superestructuras desde la determinación. Williams reproduce una carta del propio Friedrich Engels a Ernst Bloch donde difumina esto (2009: 110-111). El propio Williams explica que "determinación" es sólo una tendencia hacia la que se empuja y no un *fatum* inevitable (2009: 115-124).[31] Con ello, retoma la crítica de Eco contra los apocalípticos acerca de volver a considerar al espectador como un sujeto, no como un objeto, un número estúpido que no se entera de nada (2006: 37). Además, otras fuerzas determinantes pueden empujar en otras direcciones, como la familia, las experiencias traumáticas o la formación escolar, en cuanto que los actos de habla son enormemente dependientes de su contexto sociohistórico e individual (Williams, 2009: 55). En segundo lugar, toma de Antonio Gramcsi la idea de pensamiento hegemónico, más abierta que la de "pensamiento dominante" (Williams, 2009: 148-158). Este último es un pensamiento conscientemente impuesto y cuyos agentes desarrollan estrategias impositivas para terminar con cualquier otro. Por el contrario, el pensamiento hegemónico es el que, en un momento dado, en una situación dada, puede estar operando consciente o inconscientemente.[32] En esa misma situación, pueden encontrarse otros pensamientos antihegemónicos, complementariamente hegemónicos o incluso alternativamente hegemónicos.

Veamos un ejemplo de ciencia ficción que puede analizarse desde este punto de vista. En la película *Mad Max: Furia en el camino* (*Mad Max: Fury Road*, 2015), nos encontramos con varios pensamientos hegemónicos simultáneos, al tiempo que con una estética de efectos como se han visto pocas veces. Encontramos simultáneamente un pensamiento hegemónico de hombre salvador que se pierde en la puesta de sol dejando el trabajo de construcción social a las mujeres. Encontramos un pensamiento contrahegemónico de mujer fuerte autosuficiente, que deja de necesitar al hombre para solucionar sus conflictos y que incluso se rebela ante él. Encontramos un pensamiento hegemónico alternativo sobre el ser humano y su vinculación con la ecología, en este caso, a través de la mujer.[33] En este sentido, no podemos hablar aquí de negatividad, pop o democratización cultural como categorías autónomas, sino como complejas realidades del objeto artístico y, por ende, de cualquier narrativa de ciencia ficción.

¿A qué se debe todo esto? A que el arte lo devora todo, incluso el capitalismo. La individualidad subjetiva, unida a los diferentes pensamientos hegemónicos, impide un arte tan maniqueo como el que defendía la Escuela de Frankfurt y como el que se defiende aún hoy respecto a la industria cultural en general y respecto a la ciencia ficción en particular.

En esta línea, se mueve el segundo libro al que hacía referencia, de Hans-Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Forma parte del pensamiento de la Escuela de Constanza, por lo que también vale la pena tener en cuenta las propuestas de otro de sus componentes: Wolfgang Iser. Antes de su durísima crítica contra Adorno (1992: 47-57), Jauss expone el problema del horizonte de expectativas como la fusión de pensamientos hegemónicos a través de los cuales una sociedad o un individuo leen una obra estética. Estos horizontes de expectativas juegan con tabús, pero también con ratificaciones de pensamiento y con conflictos ineludibles en toda actividad humana y, por consiguiente, en toda obra artística. Así, Jauss niega la validez omnipotente de la negatividad adorniana como paradigma crítico absoluto y reivindica un fuerte relativismo tanto en la creación como en la recepción del arte.[34]

Uno de los más fuertes factores de relativismo se debe, según Iser, a que el artista deja de manera consciente puntos de indeterminación en la obra para que el espectador los rellene según sus propios horizontes de expectativas (2008: 118-119). Lo encontramos, por ejemplo, en una imagen promocional de la serie *Battlestar Galáctica* (2004), donde los personajes se sientan en una mesa que recuerda a la Última Cena, con la “robot protagonista” en el puesto de Cristo. Existen ciertas reminiscencias de aquella portada de los Beatles, en cuanto a la frivolización popera de unos mecanismos completamente tabú. Las relaciones que deben establecerse, por ejemplo, en cuanto a que un robot sea Cristo son puntos de indeterminación que el espectador deberá rellenar desde su propio horizonte de expectativas. Así, cada cual deberá preguntarse qué implicaciones conlleva el hecho de que Cristo sea un robot. No obstante, por lo general, incluso los propios horizontes de expectativas de espectadores y público —arrastrados por los prejuicios sobre la ciencia ficción y la industria cultural

— caen en la trágica ironía de no emplear la metodología adorniana cuando precisamente sería enriquecedora.

Esta complejidad del análisis estético y de los fenómenos de producción y recepción han disfrutado de propuestas de diferentes teorías posmodernas acerca de las identidades social e individual. Esto ocurrió, por ejemplo, con la película de ciencia ficción *El origen* (*Inception*, 2010). En ella, nos encontramos con momentos tan complicados como la escena en que, para ganar dinero, los demiurgos hacen creer a un tipo que su padre le quería: le hacen feliz a través de la construcción de un sueño. El mundo de los sueños se transforma así en una catarsis tan peligrosa como iluminadora. Incluso más interesante resulta la (¿fallecida?) esposa del protagonista. Esta mujer se niega a aceptar que la realidad sea la que le dicen aparentemente sus sentidos, pues considera que se trata de una realidad virtual. Para salir de ella, decide saltar al vacío y "matarse", con el fin de despertar en "el mundo auténtico". Su marido la tacha de histérica, de loca, de irracional. Y la pierde. Es interesante ponderar de qué lado se pone cada espectador según el horizonte de expectativas y según los pensamientos hegemónicos que influyan. Sin embargo, como hay espectaculares efectos especiales, con ciudades doblándose sobre sí mismas, muchos la encajan automáticamente en la idea de "película de efectos". Por desgracia, un análisis adorniano enriquecería mucho el disfrute de la película.

Podemos entender ya la cultura popular como sintomática, como una expresión de grandes complejidades sociales, con sus contradicciones, sus dudas, sus placeres, sus mitos. Tan complicada es la cultura popular como la propia sociedad de la que parte, pues es expresión de la misma. La ciencia ficción disfruta de todos esos síntomas y crea complejas semiosferas[35] repletas de puntos de indeterminación. En este sentido, actualmente Henry Jenkins, catedrático del MIT especializado en cultura popular, defiende tres nuevas miradas sobre la cultura popular (2008: 239-257). En primer lugar, propone entender cómo funciona la comunidad virtual que habla constantemente sobre los objetos de la cultura popular y trasciende la mera contemplación: los usuarios de internet discuten sobre ella, comparten interpretaciones a un nivel mucho más amplio que la denominada "alta cultura".[36] Observada así, *Star Wars* no son las películas, los cómics, el *merchandising*. Es toda la trayectoria cultural que supone. En

segundo lugar, hay que reconocer la creación colectiva de los propios artistas, en la cual los guionistas siguen los foros de internet, incluso a veces intervienen, cambian ideas, juegan con la comunidad virtual. Eso lleva a creaciones tan interesantes como *Twin Peaks* (Jenkins, 2009) y *Perdidos* (Moreno, 2015b).

En tercer lugar, debemos plantearnos cómo estos conceptos de comunidad virtual y creación colectiva cambian nuestros horizontes de expectativas acerca de lo que es el arte y de cómo acercarnos a él. Sabemos que las hermanas Wachowski crearon toda una comunidad virtual estética tras estrenar *Matrix*: cortometrajes, videojuegos, comics. A muchos no nos interesó la segunda parte, pero, tras leer un análisis de Jenkins, descubrimos que esa nueva película estaba construida de otro modo y que se nos escapaba el nuevo concepto de obra estética. No por ello es mejor o peor. Sin embargo, conviene eliminar ciertos prejuicios y teorías obsoletas para acercarnos a ella. A todo esto, Jenkins lo denomina "convergencia cultural", un término que defiendo como nuevo entendimiento del fenómeno estético, más allá de la clásica intertextualidad.

¿Salvamos ya *Star Wars*? Faltan algunas conexiones. Por ejemplo, ¿cómo vuelve esa comunidad virtual al objeto tras su análisis colectivo? Su funcionamiento es similar al del pensamiento mítico.[37] Para entender mejor el proceso, recomiendo un libro de entrevistas realizadas en el rancho Skywalker a Joseph Campbell, experto en mitología. En estas entrevistas, Campbell se refiere a los mitos como una manera de sublimar inquietudes sociales, incluidos los afectos, una forma en la que el pasado de la sociedad habla con su presente. Los mitos buscan lo perdido, aportan herramientas para analizar el presente y reconfiguran lo nuevo dentro de la semiosfera cultural en la que aparece, pero también desde lo universal (Campbell, 2015: 174-178).[38] Así, el mito es, por momentos, el centro de la sociedad y la manera en que ésta habla consigo misma (Campbell, 2015: 55-56). El mito forma una comunidad virtual y, a su vez, es creado por dicha comunidad. Invito a relacionar esta idea con la de convergencia cultural que contempla Jenkins.

Recordemos que tanto George Lucas (Lucas, 2016: 10) como J.R.R. Tolkien (1994) vuelven con sus creaciones a esa experiencia mítica, no al pensamiento mítico atacado por Adorno, sino a la experiencia, a la

sensación, a las emociones que conllevan críticas, tabús, ratificaciones, reconocimientos, invocaciones a lo abstracto y general, a lo antropológico:[39] "A mí en particular me resulta inconcebible que el techo de la estación de Betchley sea más 'real' que las nubes. Y, como artefacto, lo encuentro menos inspirador que la legendaria cúpula del firmamento" (Tolkien, 1994: 77). Eso es *Star Wars*: la creación de una comunidad mítica, afectiva, basada en efectos, en "lo general", en pasado, en presente.

Star Wars VII (*Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*, 2015), por ejemplo, juega muchísimo con todo esto. Ya el comienzo invoca a una sociedad que ha perdido sus mitos, como Lucas cuando rodó la primera película. Lo primero que leemos en los créditos es: "Luke Skywalker ha desaparecido"; es decir, ha desaparecido el héroe, han desaparecido la inocencia, los valores, la sociedad.[40] Nos queda el relato, lo construido por la convergencia cultural: el mito, pero un mito con escasa influencia en la sociedad. El relato es la Verdad que queda, el pasado, las historias. Es pop en el sentido de gran cultura enorme que abarca todo. El propio tráiler es en sí mismo una obra estética pop que profundiza en estas ideas:

- Inicio con una sola nota, el individuo sin comunidad.
- Conocemos al héroe desconocido, sin identidad.
- Accedemos al tiempo mítico: de las ruinas de la catedral gótica a las ruinas del crucero espacial, con la misma función de aquellas de acceso al pasado desde el fragmento de la historia.
- Se nos hace la pregunta: "'¿Quién eres?'", la búsqueda de la identidad.[41]
- Se insiste una y otra vez en que todo era real, todo era verdad, cuando se habla de los mitos.
- Nos centramos en la búsqueda de sentido, de la verdad, de la utopía.
- El tráiler acaba con la sugerencia de que sólo debemos dejarnos llevar (Star Wars España; 2015, 19 de octubre).

Por supuesto, el tráiler juega con el efecto, con el estremecimiento, lo épico. Todo aquello que produce respuestas físicas en nuestro cuerpo (Ahmed,

204: 25-26). No obstante, esas respuestas físicas, esos efectos, se deben a los juegos entre puntos de indeterminación, horizontes de expectativas, pensamientos hegemónicos, contrahegemónicos y alternativos, mitos, construcciones estéticas colectivas, formas del objeto estético y, en suma, emociones (Jauss, 1992: 73).[42]

Las emociones —muy vinculadas con lo mítico— son las grandes víctimas de la teoría adorniana, obsesionada con el análisis estético distanciado, intelectual, con las emociones supeditadas a él. La necesidad de control intelectual sobre lo emocional —siempre relegado a segundo plano— se encuentra demasiado vinculada con la formación cultural masculina a lo largo de casi toda la historia (Ahmed, 2004: 23). Por ello, el desprecio hacia el efecto y su impacto en el cuerpo puede tener mucho que ver con el permanente ataque furibundo contra las obras estéticas “fuertemente emocionales” y aparentemente poco intelectuales. De nuevo, la cultura popular en general y el pop en particular parecen escapar a este rígido corsé de formación cultural masculina. En este sentido, propongo de nuevo mi concepto de estética: objeto para cuya gestión priorizamos la connotación sobre la denotación. En este sentido, cabe la estética de la negatividad de Adorno y su metodología analítica desde la distancia puramente racional, así como el análisis de obras vinculadas tradicionalmente a la cultura popular desde principios más vinculados con lo emocional y con teorías que parten de construcciones culturales realizadas por la sociedad, como las de Yuri Lotman o Henry Jenkins. Quizás ahí encontremos las herramientas que nos permitan entender *Star Wars*, a través de los afectos, de las emociones.

Quiero terminar con este pasaje del libro de Alex Ross, *El ruido eterno* (2009), que sigue la misma línea de acercamiento polisistemático que he expuesto aquí:

> En la primavera de 1928, George Gershwin, el creador de *Rhapsody in Blue*, realizó una gira por Europa y conoció a los compositores más destacados del momento. En Viena recaló en casa de Alban Berg, cuya ópera *Wozzeck* —empapada en sangre, disonante y abrumadoramente sombría— se había estrenado tres años antes en Berlín. Para recibir a su visitante estadounidense, Berg se ocupó de que un cuarteto de cuerda interpretara su *Lyrische Suite* (*Suite lírica*), en la que el lirismo vienés se refinaba hasta convertirse en algo parecido a un peligroso narcótico. Gershwin se sentó luego al piano a tocar algunas de sus canciones. Vaciló. La obra de Berg lo había dejado sobrecogido. ¿Eran sus propias

> obras dignas de este marco lúgubre y opulento? Berg lo miró con severidad y dijo: “Sr. Gershwin, la música es la música” (Ross 2009: 11).

El arte es el arte. Si una teoría no nos sirve para explicar un placer estético, no nos limitemos a despreciar ese placer. Busquemos otra teoría que sí pueda explicarlo. Aumentemos el canon —el corpus de obras por disfrutar — y las maneras de disfrutarlas.

Obras mencionadas

ABRAMS, J. J (dir.). (2015). *Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*. Estados Unidos: Lucas Film.

ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. (Jorge Navarro Pérez, trad.) Madrid: Akal. 1970.

_____. y Max Horkheimer. (2013). *Dialéctica de la ilustración*. (Joaquín Chamorro Mielke, trad.) Madrid: Akal. 1947.

AHMED, Sara. (2014). *La política cultural de las emociones*. (Cecilia Olivares Mansuy, trad.) Ciudad de México: UNAM.

BENJAMIN, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Andrés E. Weikert, trad.) Ciudad de México: Ítaca.

BRECHT, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. (Genoveva Dieterich, trad.) Barcelona: Alba.

BREZNICAN, Anthony. (2015, 12 de agosto). "How Luke Skywalker Lured J. J. Abrams into Directing *Star Wars: The Force Awakens*". *Entertainment*. Disponible en: www.ew.com/article/2015/08/12/star-wars-luke-skywalker-hooked-jj-abrams.

CAMERON, James (dir.). (2009). *Avatar*. Estados Unidos: 20th Century Fox.

CAMPBELL, Joseph. (2015). *El poder del mito: entrevista con Bill Moyers*. (César Aira, trad.) Madrid: Capitán Swing. 1991.

CAMPOS, Cristian y Juan José Gómez Cadenas. (2014, s.f.). "*Interstellar*, a debate". *JotDown*. Disponible en:www.jotdown.es/2014/11/interestellar-a-debate/

COCA-COLA. (2015, 19 de noviembre). "La botella que cambió la forma de beber". Acceso en: www.cocacolaespana.es/historias/centenario-patente-botella-contour

ECO, Umberto. (2006). *Apocalípticos e integrados*. (Andrés Boglar, trad.) Barcelona: Lumen. 1964.

GOLUBOV, Nattie. (2015). *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*. Ciudad de México: UNAM.

DE GORGOT, Emilio. (2014, s.f.). "*Interstellar*: Grandilocuencia fallida". *JotDown*. Disponible en: www.jotdown.es/2014/11/interstellar-grandilocuencia-fallida/

HAVELOCK, Erick A. (2002). *Prefacio a Platón*. (Ramón Buenaventura, trad.) Madrid: Antonio Machado Libros. 1963.

HORKHEIMER, Max. (1973). "Arte nuevo y cultura de masas" (Juan J. del Solar B., trad.) en *Teoría crítica* (115-137). Barcelona: Barral.

ISER, Wolfgang. (2008). "La estructura apelativa de los textos" (Sandra Franco *et al.*, trad.) en D. Rall (comp.), *En busca del texto* (2.ª ed., 99-120). México: UNAM.

JAUSS, Hans-Robert. (1976). *La literatura como provocación*. (Juan Godo Costa, trad.) Barcelona: Península. 1969.

_____. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. (Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, trads.) Madrid: Taurus. 1977.

JENKINS, Henry. (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. (Pablo Hermida Lazcano, trad.) Barcelona: Paidós. 2006.

_____. (2009). "¿Disfrutáis haciéndonos sentir estúpidos a los demás?: alt.tv.twinpeaks, el autor embaucador y la pericia del espectador" (Pablo Hermida Lazcano, trad.) en *Fans, blogueros y videojuegos* (139-159). Barcelona: Paidós.

JOHNSON, Derek. (2009). "The Fictional Institutions of Lost: World Building, Reality and the Economic Possibilities of Narrative Divergence" en R. Pearson (ed.), *Reading Lost* (28-30). Londres: I.B. Tauris.

KUBRICK, Stanley (dir.). (1968). *2001: A Space Odyssey*. Estados Unidos: Metro- Goldwyn-Mayer.

LIEBER, Jeffrey, J.J. Abrams, Damon Lindelof *et al*. (creadores). (2004-2010). *Lost*. Estados Unidos: Bad Robot Productions.

LOTMAN, Yuri M. (1996). "Acerca de la semiosfera" en D. Navarro (ed. y trad.), *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto* (21-42). Madrid:

Catedra.

LUCAS, George (creador). (1977-hasta la fecha). *Star Wars*. Estados Unidos: Lucas Film.

_____. (2016). *Conversaciones con George Lucas: ocaso o despertar de un mito*. (Rodrigo Sepúlveda Cebrián, trad.) Salamanca: Confluencias.

MILLER, George (dir.). (2015). *Mad Max: Fury Road*. Australia: Village Roadshow Pictures.

MOORE, Ronald D (creador). (2004-2009). *Battlestar Galáctica*. Estados Unidos: R&D TV.

MORENO, Fernando Ángel. (2015a). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Gijón: Sportula.

_____. (2015b). "*Perdidos*: instrucciones de uso" en F.A Moreno y V.M Gallardo (eds.), *Yo soy más de series: 60 series que cambiaron la historia de la televisión* (343-355). Granada: Esdrújula.

_____. (2018). "La ciencia ficción y la falacia del rompecabezas blanco: influencia estética y silencio académico". *Discurso visual*, 2018 (41). Disponible en: www.discursovisual.net/dvweb41/TT_41-01.html

NOLAN, Christopher (dir.). (2010). *Inception*. Estados Unidos: Legendary Pictures.

_____. (2014). *Interstellar*. Estados Unidos: Legendary Pictures.

PARDO, José Luis. (2007). *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

ROSS, Alex. (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. (Luis Gago, trad.) Barcelona: Seix Barral.

SANMARTÍN Ortí, Pau. (2008). *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo.

SHKLOVSKI, Viktor. (2007). "El arte como artificio" (Ana María Nethol, trad.) en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (55-70). Ciudad de México: Siglo XXI.

STAR WARS ESPAÑA. (2015, 19 de octubre). "*Star Wars: El despertar de la fuerza*- Tráiler España Oficial | HD". *Youtube*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=V8qlIZsutAQ

TOLKIEN, J.R.R. (1994). “Sobre los cuentos de hadas” (Ana Quijada Vargas y Eduardo Segura, trads.) en Árbol y hoja y el poema Mitopeia (13-100). Barcelona: Minotauro. 1939.

WACHOWSKI, Lana y Lily (dirs.). (1999). *The Matrix*. Estados Unidos: Silver Pictures.

WILLIAMS, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. (Guillermo David, trad.) Buenos Aires: Las Cuarenta. 1977.

Notas de *Las teorías de la cultura popular a través del cine de ciencia ficción contemporáneo: una reivindicación estética de las emociones*

---

1. Yo mismo he separado en numerosas ocasiones la ciencia ficción más crítica, filosófica y sociopolítica —la prospectiva— de la ciencia ficción con menos interés por la negatividad intelectual, más enfocada, en principio, al entretenimiento (Moreno, 2015a). Esto siempre ha conducido a equívocos de lectores que me acusaban de marcar una diferencia entre "ciencia ficción válida" y "ciencia ficción inválida", pese a mis constantes aclaraciones acerca de mi intención en esa línea. El imaginario crítico ha calado profundamente en la sociedad.

2. Esta visión parte, por supuesto, de los principios propuestos por el formalismo ruso y su teoría del *zaum*.

3. Si el lector desea conocer un desarrollo más amplio sobre mi entendimiento de la estética, que no tiene sentido en este artículo, puede consultar mi trabajo "La ciencia ficción y la falacia del rompecabezas blanco: influencia estética y silencio académico".

4. Vale la pena asistir a esta discusión en un terreno tan "abstracto" como el musical, como recoge eficaz y estéticamente Alex Ross en su recorrido por la música de las primeras décadas del siglo XX (2009: 19-157).

5. Considero prácticamente sinónimos los términos "cultura popular", "cultura de masas" y "productos de la industria cultural", usados indistintamente durante el siglo XX para hablar de lo mismo.

6. Para un acercamiento rápido e ilustrativo, basta con leer algunos pasajes de Max Horkheimer (1973).

7. Pese a lo que pueda parecer en un primer momento, su mirada en este sentido es muy tardía, si consideramos que éste es precisamente el enfoque de los formalistas rusos, con Shklovski a la cabeza (1917). Dicho enfoque, por cierto, responde mucho mejor a la realidad del objeto estético, a su relación con el receptor y a la necesidad de metodologías productivas. El propio Shklovski, sin ir más lejos, fue un defensor de la cultura popular, demostrando así que su mirada entendía mejor la realidad socioestética que los alemanes (Sanmartín, 2008: 273-274). Incluso las propuestas del *New Criticism* estadounidense son anteriores a Adorno, aunque su base filosófica sea muy inferior. No obstante, los textos de Adorno podrían entenderse como la gran recuperación del objeto estético entre quienes sólo estudian filosofía.

8. "El arte tiene que adaptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (que es más repugnante que todo lo repugnante), sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza" (Adorno, 2004: 72).

9. "Franz Schubert preguntó si hay música alegre. La injusticia que comete todo arte alegre (sobre todo, el arte del entretenimiento) es una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo" (Adorno, 2004: 61).

10. No en vano se refiere al distanciamiento de Brecht (2004) como modelo de su concepción de la experiencia estética.

11. La dureza llega a términos tan ofensivos como el siguiente, que además puede dar cuenta de los traumas personales que existen tras su teoría: "hay algo en lo que, sin duda, la ideología vacía de contenido no admite bromas: la atención social. 'Nadie debe permitirse pasar hambre y frío; quien lo haga, terminará en un campo de concentración.' Este chiste de la Alemania nazi podría figurar como

máxima en todos los portales de la industria cultural" (Adorno y Horkheimer, 2013: 163). Estas analogías se encuentran varias veces en su reflexión (2013: 139, 162, 173, 177, 281 y 303).

12. Para una muy ilustrativa explicación del funcionamiento del aprendizaje mediante el pensamiento mítico, recomiendo el clásico libro de Havelock, *Prefacio a Platón* (2002).

13. Así atacará Adorno, en diversos momentos, a artistas como Orson Welles (2013: 142 y 302), Benny Goodman (2013: 148-149), Charles Chaplin (2013: 150 y 162), Billy Wilder (2013: 151), Ernest Hemingway (2013: 156), Arturo Toscanini (2013: 156 y 172), Ernst Lubitsch (2013: 168), Piotr Chaikovski (2013: 288 y 292) o Serguéi Rajmáninov (2013: 288), entre otros.

14. Películas consideradas hoy "clásicas" sufrieron furibundos ataques por parte de críticos que seguían estos criterios. Estemos más o menos de acuerdo con sus postulados, considero muy demostrada la falibilidad de la metodología derivada de esta visión cuando se aplica inmediatamente. No creo que casos como el de *Blade Runner* sean fallos aislados.

15. El análisis de Eco no deja de ser complejo y, por consiguiente, mi síntesis de sus ideas es muy general. El autor italiano aprecia numerosos matices y reflexiones de defensa de la cultura de masas que, en mi opinión, no eliminan la mirada general que aquí le interpreto, pese a que deba ser leído con más cuidado si se quiere profundizar en sus teorías.

16. "Lo cual no significa en modo alguno que cultura de masas sea producida por las masas; no existe forma de creación 'colectiva' que no esté mediatizada por personalidades más dotadas que se hacen intérpretes de una sensibilidad de la comunidad en que viven" (Eco, 2006: 70).

17. "Sólo en las interpretaciones más esnobs de los tres niveles se identifica lo 'alto' con las obras nuevas o difíciles" (Eco, 2006: 71).

18. El tiempo ha desmentido las palabras de Eco: "Superman se sostiene como mito, únicamente en el caso de que el lector pierda el control de las relaciones temporales y renuncie a reaccionar tomándolas como base" (Eco, 2006: 239). La evolución de los superhéroes —de los cuales Superman es sólo una de sus representaciones— entró hace décadas en los procesos temporales sin por ello perder nada de su naturaleza mítica, como puede verse en casos de evoluciones tan marcadas como las de Wolverine, Hulk, Capitán América, Flash, Thor o el propio Superman.

19. Hace décadas que la idea de que sólo puede mitificarse al superhéroe desde su obediencia al sistema quedó invalidada, desde numerosas obras como *Batman: El regreso del caballero oscuro* (*Batman: Dark Knight Returns*, 1986), *Watchmen* (1986-1987), *Authority* (1999) o *The Ultimates* (2002), entre muchas otras.

20. Esta idea absoluta y reduccionista de la recepción del mito choca con la de Joseph Campbell, que veremos más adelante.

21. Ya Adorno y Horkheimer habían apuntado en esta dirección (2013: 165).

22. No obstante, Adorno y Horkheimer ya habían apuntado en esta dirección, con una retorcida maniobra respecto a que los "incultos" que disfrutan la cultura popular —por su alienación— no saben que no disfrutan lo que creen disfrutar (2013: 150, 152, 169 y 175).

23. "Bajo el monopolio, toda la cultura de masas es idéntica" (Adorno y Horkheimer, 2013: 134).

24. "La industria cultural se ha desarrollado con el predominio del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez fue portadora de la idea y que fue liquidada junto con ésta" (Adorno y Horkheimer, 2013: 138). Resultan especialmente duros sus ataques a la felicidad, la risa y el entretenimiento: "Divertirse significa estar de acuerdo. La diversión es posible sólo cuando se hermetiza frente al todo del proceso social, se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión inevitable de toda obra, incluso de la más insignificante, de reflejar en su propia limitación el todo. Divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra" (Adorno y Horkheimer, 2013: 157-158). Estos reduccionismos, bajo la

idea de que sólo hay reflexión durante el momento de percepción directa del artefacto artístico, es una de las bases de todo su pensamiento. No puede extrañar la conclusión: "El placer, en cambio, es severo" (Adorno y Horkheimer, 2013: 154).

25. "El sentimiento existe antes de la expresión, y se vuelve 'real' como un efecto, dando forma a diferentes tipos de acciones y orientaciones" (Ahmed, 2004: 40).

26. Un interesante argumento en contra de esto último es la lucha que los creadores ganaron frente a los productores. J. J. Abrams consideró fundamental que todos los productos que aparecían en la serie fueran de la marca "Dharma", lo cual impidió que etiquetas como Heinz, Nestlé o Kellogg's pudieran patrocinarla (Johnson, 2009).

27. Es muy posible que el mito ayudara a vender más botellas (Coca-Cola; 2015, 19 de noviembre).

28. ¿Chocan completamente o sólo en parte? ¿Acaso los cuadros del pintor romántico Joseph Mallord William Turner no se basan en el mismo efecto expresivo de inmediatez, de afectos y emociones que el cine de efectos especiales? ¿Qué diferencia existe entre nuestro disfrute de sus pinturas y las imágenes sublimes de la nave espacial frente al agujero negro en *Interstellar* (2014)? Ante la célebre crítica de lo cinematográfico en favor de lo literario, cabe afirmar que "hay más realidad en una imagen que en una palabra" (Campbell, 2015: 90).Se puede alegar que la tradición filosófica compleja y profunda de la que viene Turner crea esos cuadros. No obstante, al criticar el cine de ciencia ficción, ¿alguien se molesta en la tradición de la que bebe cada película?, ¿en la cultura de sus diseñadores artísticos? ¿De verdad nuestra apreciación de un objeto y del otro ha de pasar obligatoriamente por la investigación del proceso creativo? Si, al analizar dicho proceso, descubrimos que *Interstellar* es meramente efectista ¿dejamos de disfrutarla/valorarla? ¿Las sensaciones, emociones, reflexiones que nos produzcan sus imágenes dejarán de tener sentido? Hubo muchas críticas al "efectismo irracional" de *Interstellar*, críticas que despreciaron el complejo y riguroso proceso creativo de la película (Gorgot, 2014) y contaminaron, por supuesto, la manera en que fue percibida (Campos y Gómez Cadenas, 2014). En realidad, las categorías sobre lo sublime y romántico están funcionando de modo similar en ambos sentidos.

29. Tomo la idea del completo análisis sobre esta portada que realiza José Luis Pardo (2007).

30. Eco llega a valorar este hecho democratizador: "La masa, superadas las diferencias de clase, es ya la protagonista de la historia y por tanto su cultura, la cultura producida por ella y por ella consumida, es un hecho positivo" (2006: 36).

31. Williams diferencia entre determinación e imposición. La imposición remite al modo en que ciertos regímenes totalitarios son capaces de implantar conceptos culturales mediante la fuerza legislativa, la judicial e incluso desde la fuerza física. Por el contrario, la determinación refiere al modo en que ciertos grupos sociales influyen —a menudo inconscientemente y no siempre con éxito— en los ciudadanos para que piensen de un determinado modo.

32. "La hegemonía es, pues, un proceso siempre dinámico de pugnas entre dominantes y dominados donde se negocian los grados de consentimiento e imposición. Los grupos subalternos juegan un papel activo y dinámico en la negociación del consenso ideológico a través de sus expresiones y productos culturales" (Golubov, 2015: 172).

33. Y, de nuevo, dentro de esta vinculación de lo ecológico con la mujer podríamos discutir pensamientos hegemónicos, contrahegemónicos y antihegemónicos.

34. Invito a no realizar la falaz equiparación entre relativismo y capricho o "todo vale". El relativismo crítico apunta a la enorme complejidad de la obra artística (por sus múltiples factores psicológicos, sociales, políticos, económicos, históricos, formales, morales), que resulta imposible de analizar desde un único punto de vista crítico. Parece chocante que en pleno siglo XXI se entienda que

el análisis de una obra artística no deba comprender siempre altas dosis de relativismo o que se confunda este con el caótico azar.

35. El concepto de "semiosfera" lo propone Yuri Lotman y refiere a los universos de signos en los que continuamente nos movemos (1996).

36. El propio Jauss llega a mirar en esta dirección: "En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo: se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo, que puede descubrirle tanto su propia actividad productora como la recepción de la experiencia ajena, y que puede confirmarle la aprobación de un tercero" (1992: 73). Apuntando en otra línea, Sara Ahmed parte de ideas similares: "La circulación de objetos nos permite pensar sobre la 'socialidad' de la emoción" (2004: 31), puesto que "Las emociones no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales" (2004: 32).

37. Pese a sus continuos desprecios hacia la mayor parte de la cultura de masas, Eco ya se percata de su relación con el pensamiento mítico: "En una sociedad de masas de la época de la sociedad industrial, observamos un proceso de mitificación parecido al de las sociedades primitivas y que actúa, especialmente en sus inicios, según la misma mecánica mitopoyética que utiliza el poeta moderno. Se trata de la identificación privada y subjetiva, en su origen, entre un objeto o una imagen y una suma de finalidad, ya consciente ya inconsciente de forma que se realice una unidad entre imágenes y aspiraciones (que tiene mucho de la unidad mágica sobre la cual el primitivo basaba la propia operación mitopoyética)" (Eco, 2006: 221). No obstante, no deja de considerar cierta ingenuidad y vacío en este funcionamiento del mito en la cultura contemporánea (Eco, 2006: 222-225). Este desprecio de la imagen popular desde la imagen mítica se observa especialmente en el ya comentado análisis del personaje de Superman (Eco, 2006: 226-227).

38. "Necesitamos mitos que identifiquen al individuo no con un grupo local sino con el planeta" (Campbell, 2015: 48).

39. "No puedes predecir lo que será un mito, como no puedes predecir lo que soñarás esta noche. Mitos y sueños vienen del mismo lugar. Vienen de un tipo de comprensión que debe hallar expresión en forma simbólica" (Campbell, 2015: 57).

40. Eco reflexiona paradójicamente sobre esta imprevisibilidad del mito, rota en la cultura popular por la influencia de la novela (Eco, 2006: 229). En la línea del presente estudio, me preocupa que Eco deje de lado el proceso de creación colectiva del propio mito, como si éste fuera creado de la nada. De este modo, no cabe explicar el proceso de mitificación de sagas contemporáneas como las de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 2001), *Star Wars* o *Harry Potter*. En este sentido, Campbell establece una relación directa entre mito y arte: "La mitología es la patria de las musas, las inspiradoras del arte y la poesía. Ver la vida como un poema y a ti participando en un poema, eso es lo que el mito hace por ti" (Campbell, 2015: 82). La desarrolla con numerosos ejemplos muy interesantes para contraponer a la mirada reduccionista de Adorno (Campbell, 2015: 130-131, 136-137, 178, 190-194, 215, 217, 245, 256, 288).

41. Para convencerle de dirigir *Star Wars VII*, Kathleen Kennedy preguntó a J.J. Abrams: "¿Quién es Luke Skywalker" (Breznican, 2015).

42. "La identificación estética no equivale a la adopción pasiva de un modelo idealizado de conducta, sino que se realiza en un movimiento de vaivén entre el observador, estéticamente liberado, y su objeto irreal. Ello sucede cuando el objeto que disfruta estéticamente adopta toda una escala de posturas (tales como asombro, admiración, emoción, compasión, enternecimiento, llanto, risa, distanciamiento, reflexión) e introduce, en su mundo personal, la propuesta de un modelo, aunque también puede dejarse llevar por la fascinación del simple placer de mirar o caer en una imitación involuntaria" (Jauss, 1992: 161).

“Si el objeto de sentimiento moldea y es moldeado a la vez por las emociones, entonces el objeto de sentimiento no está nunca simplemente ante el sujeto. La manera en que nos impresiona el objeto puede depender de historias que siguen vivas en tanto que ya han dejado sus impresiones” (Ahmed, 2004: 31).

Fuentes de interés

- "Bibliografía básica". (s.f.). *Estudios críticos sobre géneros populares*.
  Disponible en: generospopulares.filos.unam.mx/estudios-generales/basica/
- LINDSAY, Ellis. (2017, 20 de junio). "Genre | The Whole Plate: Episode 4". *Youtube*.
  Disponible en: youtu.be/ZhmyIb5CF9s
- MATUTE, Ana María. (1998). *En el bosque. Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por la Excma. Sra. Doña Ana María Matute y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Rico*. Madrid: RAE.
  Disponible en: www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf
- PBS Digital Studios. (2018, 4 de septiembre). "Why Did They Make Me Read This in High School? (Feat. Lindsay Ellis) | It's Lit!". *Youtube*.
  Disponible en: www.youtube.com/watch?v=OvdQ2XSGRxk
- PBS Digital Studios. (2018, 13 de agosto). "How Fantasy Reflects our World (Feat. Lindsay Ellis) | It's Lit".
  Disponible en: www.youtube.com/watch?v=_zfLa9s4pMI
- SEDGWICK, Marcus. (2014, 16 de agosto). "What Makes *Gormenghast* a Masterpiece?". *The Guardian*.
  Disponible en: www.theguardian.com/books/booksblog/2014/aug/16/gormenghast-masterpiece-mervyn-peake
- TELOTTE, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.

Género y género

Amores peligrosos: nacionalismo, territorio y violencia en la novela rosa paramilitar y policial

Nattie Golubov
Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM

Uno de los subgéneros de la novela rosa más populares, al menos entre aficionadas angloparlantes, es aquel que incorpora aspectos formales del género detectivesco a la trama amorosa que necesariamente culmina en un final feliz; éste, a su vez, es el rasgo formal que define el género rosa en general. En la página de internet de la asociación Romance Writers of America (RWA), este subgénero de "suspenso" incluye "novelas rosas en las que los elementos del suspenso, el misterio o el *thriller* constituyen una parte integral de la trama" (s.f.).[1] A su vez, el subgénero de la novela rosa sobre crimen puede subdividirse porque, con gran ingenio, las autoras han integrado rasgos de la narrativa de detección a otros subgéneros, como el paranormal, histórico, la ciencia ficción contemporánea, *western*, queer. Podemos entender la intensa hibridación de géneros que actualmente caracteriza a la novela rosa como indicio de la diversidad que ésta ha alcanzado en respuesta a la diversificación de los intereses, edades, ocupaciones, ubicaciones y valores de su público lector, así como a la familiaridad que las lectoras tienen con los aspectos formales y estructurales de varios géneros populares y el gusto por ellos.

Este trabajo es un primer acercamiento a algunos temas relacionados con dos tipos de novela rosa en los que la investigación de un crimen y el castigo del villano que acecha el orden social son fundamentales: por una parte, la novela rosa policial y algunos de sus temas recurrentes como la configuración de los espacios del hogar, la patria y la nación, en cuanto que territorios domésticos, asediados no por una amenaza extranjera, sino por una que ha sido cosechada en la propia patria y viola la integridad de las fronteras entre privado y público, interior y exterior, así como la "americanidad" de los valores y prácticas que gobiernan las dinámicas sociales en el lugar de trabajo, la familia y la pareja. El carácter nacional se define en oposición a la identidad cultural del enemigo criminalizado y,

como motivación de la acción colectiva, institucional y la cooperación, emerge como la más eficaz salvaguarda del orden social.

El segundo tipo de novela que me interesa es el paramilitar, del que destaco el imaginario geopolítico y la configuración de lo social tal y como son producidos —defendidos y cuestionados— por las autoras contemporáneas cuya obra se centra en la relación entre hombres exmilitares, que pertenecen a organizaciones paramilitares estadounidenses dedicadas a proteger el territorio nacional desde dentro y fuera, y las mujeres que aman. Aunque el espacio geopolítico imaginado en este subgénero varía de autora a autora, y según la ubicación y la naturaleza de la amenaza (extranjera o doméstica, individualizada o proveniente de un grupo organizado), argumento que la valerosa pareja heterosexual remite a un patriotismo estadounidense distintivo porque encarna las virtudes, creencias, ética del trabajo y carácter de una ciudadanía deseable (usualmente blanca) y normativa que se define en oposición a un enemigo racializado presente en casa y en el extranjero.

En ambos casos, las novelas median y ofrecen relatos y prácticas para administrar miedos y ansiedades sociales en los Estados Unidos contemporáneos porque, en el primer caso, se destacan las virtudes de un marco institucional —el del *Federal Bureau of Investigation* (FBI) específicamente— como medio eficaz para abatir el mal, aunque se ignoran los aspectos negativos de la vigilancia basada en el uso intensivo de la tecnología: la ansiedad y el miedo yacen en el seno de las relaciones románticas y las novelas ofrecen una vía para manejarlas por medio de la consagración de la familia y la confianza depositada en las fuerzas institucionales del orden. En el segundo caso, el peligro es tanto un dispositivo narrativo como una condición de posibilidad para que la relación amorosa prospere y perdure, sugiriendo que la estructura de sentimiento prevaleciente en la actualidad es de un miedo de baja intensidad impulsado por el gobierno estadounidense después del 11 de septiembre de 2001 (Massumi, 2005: 34). El miedo inevitablemente marca la representación ficcional de la sociedad y explica el impulso utópico de la novela rosa paramilitar implícito en las dinámicas de la comunidad ideal inaugurada al final de cada novela. Esta comunidad es una formación social autorregulada y autosuficiente compuesta por individuos independientes

que eligen la convivencia, ya que por lo general no están emparentados. Aunque en las series que componen el corpus analizado prevalecen los vínculos homosociales, porque son éstos los que relacionan a todas las novelas pertenecientes a una misma serie, la familia extendida es una metáfora de la nación que abiertamente es identificada como una patria, *homeland*, un territorio que adquiere los significados morales y el valor emocional del hogar y su relación cercana con la tierra misma. Las novelas paramilitares ubicadas total o parcialmente en el extranjero, que son mayoría, reflexionan acerca de los costos colectivos y personales de un perpetuo estado de guerra normalizado, aunque simultáneamente justifican el intervencionismo estadounidense. En ambas ubicaciones, en casa y el extranjero, las novelas exploran las tensiones entre la legalidad, la toma de armas por parte de civiles en defensa de la nación y la pareja heterosexual blanca patriótica que territorializa el espacio en un esfuerzo por demarcar una zona de seguridad en un orden social vivido como amenazante y precario. Los dos tipos de novela rosa abordan las tensiones entre seguridad y libertad, privacidad y transparencia, consentimiento y coacción que son propias de un mundo vigilado (Mattelart, 2009: 11), pero por la expectativa de que las novelas tengan un cierre satisfactorio, suelen sancionar el amplio uso de nuevos sistemas de vigilancia.

En ambos tipos de novela, destaca el hecho de que el mal y los villanos racializados que lo encarnan se desenvuelven en el mundo globalizado del crimen organizado, en el que circulan amplia e irrestrictamente, ya sea por territorio nacional o transnacionalmente, de tal manera que tanto las organizaciones paramilitares como la FBI están obligadas a vigilar e imponer el orden más allá de una ciudad o estado, a diferencia de lo que suele ocurrir en la novela de detección convencional, sobre todo aquella con un detective privado o policía clásico o un cuerpo policiaco como los que encontramos en el subgénero del *police procedural* (procedimiento policial), que por lo general transcurre en un espacio urbano concreto y se limita a describir las actividades y métodos de detección de los miembros de algún grupo de policías pertenecientes al mismo distrito policial o comisaría (la serie *In Death* [1995-hasta la fecha] de J. D. Robb sería un buen ejemplo de este subgénero). El miedo se intensifica cuando el criminal es altamente móvil y la criminalidad organizada y sofisticada; por ende, el

ámbito de acción de las organizaciones del Estado, como la FBI o las empresas militares privadas, y los medios tecnológicos e informáticos que poseen para encontrar y castigar a los criminales, ofrecen un contrapeso apropiado para esta amenaza supranacional, dado que ningún detective que actúe solo ni un grupo de policías de una comisaría cuentan con los recursos para oponerse a ellos. Entonces, las novelas que giran en torno a las pesquisas de los agentes de la FBI retoman los elementos básicos del subgénero policial pero desplazados a un ámbito federal gracias al uso de la tecnología de la información. Los paramilitares también tienen a su alcance la más avanzada tecnología militar que les permite encontrar y castigar a los delincuentes, estén en donde estén, sin necesidad de respetar la ley: son la versión ciborg de los vaqueros del *western* y, en contraste con los agentes de la FBI, actúan fuera del marco de la legalidad y por eso mismo protegen más eficientemente el territorio estadounidense.

La combinación del género rosa con el criminal es particularmente exitosa porque las dos aventuras pueden desarrollarse simultáneamente. Como comenta Turnbull, en la novela rosa, las aventuras son en primera instancia eróticas y en la detectivesca pueden ser eróticas y amenazantes para la vida. En ambas hay una búsqueda por el conocimiento y una resolución por medio de la restauración del orden: “en una novela rosa, se trata del conocimiento de que una ama y es amada y, por ende, la resolución ocurre en el nivel de lo personal. En una novela de crimen, el conocimiento que se busca es acerca de la naturaleza de un crimen y la resolución se alcanza en el nivel de lo social por medio de algún tipo de justicia retributiva” (2002: 75).[2] La preocupación de ambos géneros populares por el reestablecimiento del orden social permite que, estructuralmente, coexistan e interactúen dos historias: la amorosa y la de detección (que incluso podrían ser tres si consideramos que también se debe reconstruir la historia del propio crimen). Al entreverar estas historias, una social y una personal, el subgénero de la novela rosa sobre crimen reflexiona acerca de la relación entre ambas dimensiones en la actualidad estadounidense, en el contexto de una sociedad de seguridad intensamente vigilada.

I

En este apartado, me limitaré a destacar la complicidad entre un particular vínculo romántico, basado en la pertenencia y lealtad de clase, con la vigilancia del espacio público y la batalla institucional contra la transgresión de la ley. Es por medio del espionaje entrenado de los agentes de la FBI que la mirada amorosa y la mirada controladora del "ojo electrónico", propio de las formas actuales de vigilancia, se vuelven parte de un continuo que vincula el ámbito de la intimidad con la vida pública, si definimos la vigilancia como "la atención enfocada, sistemática y rutinaria de detalles personales con el propósito de influir, administrar, proteger o dirigir" (Lyon, 2007: 14).[3] Así, la diferencia entre una mirada que cuida y una que vigila se desdibuja (Lyon, 2007: 3) porque se trata de agentes de la FBI, aunque la experiencia de ser observado y también ser observador es común en las culturas de la vigilancia (Marx, 1996: 1).

Me enfocaré en la serie de la FBI de Catherine Coulter que inició en 1996 con la novela *The Cove*. *Paradox*, la más reciente, vigesimosegunda novela de la serie, fue publicada en 2018. He elegido esta serie en particular por la centralidad que se le otorgó a la tecnología y al monitoreo de datos en el proceso de investigación desde su inicio. Cada una de las novelas tiene al menos dos tramas fuertes: la primera reúne a una pareja nueva por medio de la investigación de un crimen y la otra desarrolla la relación entre la pareja central de agentes, Lacey Sherlock y Dillon Savich, su esposo y jefe inmediato, quien es el creador y encargado de la Unidad de Aprehensión Criminal (*Criminal Apprehension Unit*). Ellos colaboran en la investigación a cargo de la pareja nueva o se ocupan de otra que transcurre simultáneamente, pero en una parte diferente del país: en cualquiera de estos casos, es evidente que representan una pareja ejemplar para los demás personajes. Conforme la serie avanza la sensación de amenaza es más intensa, de tal manera que en la última novela, de 2018, el asesino serial entra a la casa de los Savich para secuestrar a su hijo, al que no logra llevarse, pero desde ese momento ambos sienten un "angustiante miedo de baja intensidad" (2018: 49).[4] Esta intrusión del mal en el espacio doméstico de los Savich sugiere que ni ellos se libran del peligro, y que tampoco escapan del terror que esto representaría para cualquier ciudadano.

La Unidad de Savich es única en tanto que se especializa en el uso de *softwares*, "'bases de datos y programas que minan datos para capturar

criminales'" (Coulter, 2004: 80),[5] desarrollados por el propio Savich, graduado del *Massachusetts Institute of Technology*. Él coordina una forma de concentración deslocalizada de información dispersa porque Max, su laptop antropomorfizada, es móvil, no el ojo fijo de un *Big Brother* panóptico que recaba datos en una sola ubicación, sino un nodo en una densa red de flujos que ejecuta PAP, el Programa Predictivo Analógico (*Predictive Analogue Program*). Este programa recopila, coteja y sistematiza datos recuperados de bases de datos oficiales, entrevistas cara a cara y muchas otras fuentes de información como la identificación genética, la videovigilancia, los rastros que dejan los sistemas globales de posicionamiento, teléfonos celulares, computadores personales, tarjetas de crédito y patrones de consumo, documentos de identificación, información bancaria, del seguro social y registros tributarios, historiales médicos, elaboración de perfiles y evidencia forense, biometría, antecedentes escolares y laborales, reconocimiento facial, monitoreo telefónico. El *software* esencialmente hace visibles aquellos detalles de la vida de los ciudadanos que, de lo contrario, permanecerían ocultos u opacos en el ámbito privado, o inaccesibles en bases de datos no conectadas: aquí la transparencia permite clasificar a las personas en buenas o malas conforme adquieren solidez a partir de la inteligencia que se acumula en torno a ellas. Los civiles se presentan como meros conjuntos de datos que se transforman en evidencia de su criminalidad cuando son interpretados con sospecha y ensamblados con referencia a los supuestos del sentido común relativos al comportamiento criminal: un "régimen de la norma"[6] en el que "percepciones, prescripciones y sanciones normalizadas y normalizadoras" (Miller, 1998: viii)[7] separan a los buenos de los moralmente cuestionables, así definiendo lo aberrante y reafirmando la autoridad moral, ésta encarnada en los agentes federales y la clase social a la que pertenecen.

Una técnica clasificadora es la "mirada vigilante" (Bell, 2009: 1).[8] Como consecuencia de su entrenamiento en Quantico, los agentes de Coulter desarrollan el manejo de armas (suelen ser excelente tiradores) y la habilidad de controlar sus voces y miradas para ser usadas como herramientas de intimidación e interrogación, una forma de ejercer control sobre otros. La atención escrutadora requerida de ellos se contrasta con lo que llamaré la mirada amorosa, siguiendo a Marilyn Frye. La vida privada

de los sospechosos es monitoreada y exhibida, sus actividades y corporalidad son cúmulos de información interpretada en busca de signos de culpabilidad o duplicidad. La mirada de los asesinos se describe uniformemente como “un vacío sin fondo” (2017: 187)[9] o “plana como una charca estancada” (2012: 561),[10] “casi opacos, como si ninguna luz jamás brillara detrás de ellos [los ojos]” (1997: 292);[11] en contraste, para la mirada amorosa del agente, los ojos del ser amado son expresivos, rebosantes de emociones porque la mirada amorosa no opera con la “presuposición de que el otro representa una amenaza constante o que el otro está al servicio de quien mira” y tampoco simplifica al otro asimilándolo a lo ya conocido o esperado (Frye, 1983: 75).[12] A los criminales con frecuencia se les deshumaniza al ser clasificados como “monstruos” o simplemente se les convierte en objetos inanimados: Sherlock se refiere al asesino serial apodado el Tostador (Toaster) como una “‘cosa’” en *The Maze* (1997: 53).[13] En contraste, el agente que observa al objeto del deseo con una mirada amorosa reconoce su independencia y singularidad, acepta su complejidad y es generosa y justa con su objeto porque reconoce las fronteras del yo: no pretende asimilar al otro a sí mismo, sino conocerlo en toda su diferencia y plenitud. Entonces, no se busca definir, controlar o clasificar al ser amado de acuerdo con una categoría existente porque es una actividad contraria a la mirada vigilante y entrenada de la FBI. No obstante, en ambas situaciones la mirada se usa para develar aquello que yace escondido debajo de la superficie de la normalidad cotidiana, volviendo visible lo invisible con el fin de dar sentido y normalizar el comportamiento individual. Esto se consigue cuando la biografía del otro se inscribe en una narrativa familiar, un acto interpretativo que es la labor esperada de cualquier detective en la literatura de crimen. Así, el proceso gradual de descubrimiento y resolución de un enigma para castigar el mal y la exploración y la comprensión del ser amado emergen como tramas paralelas que involucran las destrezas profesionales de los agentes. De este modo, su preocupación por la seguridad de los civiles y el espacio público se vuelve coextensiva a la protección de la familia, los seres queridos y el espacio doméstico.

Elaborar perfiles de los individuos de acuerdo con su historia familiar es una forma de cartografiar el mundo social según distinciones de clase y zonas geográficas. El estilo de vida y entorno social representado por el

matrimonio entre Savich y Sherlock, su interacción con miembros de la familia, colegas, amistades, sus habilidades como padres, gustos culinarios y actividades de ocio, decoración del hogar y estilos de vestir, disposición afectiva, valores, corporalidad y sexualidad se exhiben como una norma social y cultural: un "trasfondo". Este concepto es usado por Luc Boltanski para referirse a una realidad estable de formas, prácticas, significados preestablecidos y relaciones causales vueltas habituales por medio de la experiencia o el marco provisto por instituciones y autoridades que determinan las conexiones entre eventos y entidades (2014: 3). Esta realidad se presenta como un trasfondo compuesto por relaciones motivadas y generalmente reconocido como no problemático, de tal manera que en la literatura de detección, el enigma emerge como una singularidad que "posee un carácter al que se le puede calificar de *anormal*, que rompe con la manera en que las cosas se presentan en las condiciones supuestamente *normales*" (Boltanski, 2014: 3).[14] Es particularmente interesante que en la literatura de detección, la realidad sea presentada como una red de relaciones causales que dan sentido a los acontecimientos que producen, determinando cuáles son las entidades a las que se les deben atribuir. En otras palabras, es a partir de su diferencia con la regularidad, naturalidad y normalidad que se discierne cualquier transgresión de las reglas que gobiernan la realidad, determinando qué acontecimientos y comportamientos son normales y cuáles anormales mediante un proceso de identificación, evaluación y clasificación. Por ejemplo, en las novelas de Coulter, los asesinos seriales son entidades a las que invariablemente se les describe como psicópatas monstruosos, incapaces de controlar su hambre patológica por la violencia —con frecuencia de carácter sexual— porque es genética, y su comportamiento se juzga a partir de la elaboración de un perfil psicológico, proceso que nos es familiar por programas de televisión como *Mentes criminales* (*Criminal Minds*, 2005-hasta la fecha). En contraste con la genética defectuosa que tienen los asesinos seriales de sus antepasados y que asegura su antisociabilidad, las familias de los agentes de la FBI mantienen relaciones afectuosas, de mutuo apoyo y respeto, descritas como regularidades sociales estabilizadas: están personalmente interconectadas con el orden social por lazos de parentesco o amistad,

consolidados entre miembros de la industria y los negocios, la política, el ejército, las artes, los medios y el sistema de impartición de justicia.

En contraste con los asesinos seriales que son criminales natos, cuando un miembro perteneciente a la misma clase social que los agentes comete algún acto criminal, suele ser por motivos estrictamente personales y sin consideración alguna por el bien común. Dado que de esta clase se espera cierta lealtad hacia sus pares y la nación, la transgresión de las reglas que rigen a la clase se interpreta como una traición, sus acciones asociales porque son resultado de una falta de control sobre pasiones como la envidia, la avaricia, los celos, que no presentan una amenaza al público en general porque son expresiones de un fracaso moral, no un defecto de nacimiento como sería el caso de los monstruosos criminales. El entorno social de la FBI se rige con una "moralidad socialmente acordada" que se nos ofrece como esencial para el funcionamiento de un mundo deseable compuesto por una red de familias nucleares de la clase media mutuamente interconectadas por medio de la consanguinidad o la amistad (Evans, 2009: 22).[15] El matrimonio integra a los individuos a esta red, así que todas las nuevas parejas pasan a formar parte de las privilegiadas clases profesionales, con frecuencia bienvenidas por medio de una simbólica comida en la casa de Sherlock y Savich mientras que, en un movimiento contrario, la irrupción del mal en el frágil tejido de la realidad cotidiana se expresa como la devastación de la familia. A diferencia de la idea de comunidad discutida por Laura Vivanco en *Pursuing Happiness* (2016), que puede estar compuesta por una sola pareja consolidada por la llegada de su progenie y extendida hacia afuera para abarcar a la nación, lo que tenemos en la serie de Coulter no es una comunidad destruida por una "perturbación de un estado tranquilo de cosas 'normal'" subsecuentemente restaurado, sino una sociedad en la que la violencia es ubicua, invisible en el trasfondo, una violencia objetiva "inherente a este estado de cosas 'normal'" (Zizek, 2008: 2).[16] Para efectos de la trama, a los malos siempre se les castiga, los motivos ocultos de su desviación de la norma son explicados como eventos particulares más que sociales (Evans, 2009: 2), pero el formato de serie y las múltiples tramas en cada novela sugieren que la batalla jamás está ganada, aunque el poder del Estado, operando continua y exitosamente por medio de sus agentes autorizados, penetra más allá de las apariencias para

llegar hasta el mal que habita en el seno de la sociedad civil. Éste no es un poder sin rostro porque está encarnado por individuos con rasgos muy específicos: tienen educación universitaria, son adinerados, socialmente conectados, blancos, heterosexuales, socialmente conformistas y políticamente conservadores, comen pizza y pay de manzana, Cheerios y palomitas de maíz, beben cerveza Bud Light y son aficionados del fútbol americano, tienen asados en el patio trasero de su casa y van al gimnasio, viajan extensamente, juegan frisbee y videojuegos con sus hijos, son propietarios de sus casas y consienten a sus mascotas. Evidentemente, en contraste con los detectives del *noir* o los policías amargados de algunas series policiacas, estos agentes no se ubican en los márgenes de su comunidad. Para los miembros de la Unidad, se trata de un orden social que merece ser defendido y que, de hecho, para ellos constituye la realidad misma, aunque claramente su adhesión a la nación se traduce en fidelidad a una clase social particular. Los agentes de Coulter son blancos, heterosexuales, con una corporalidad considerada ideal, productos de una educación privilegiada obtenida en universidades pertenecientes a la *Ivy League*; con fácil acceso a lugares, personas, recursos; beneficiarios de capital económico, cultural, social y simbólico. La representación de las agentes femeninas registra una tendencia generalizada en la literatura de detección porque refleja las consecuencias de una mayor equidad social (Evans, 2009: 114), pero sus parejas masculinas hipersexualizadas están feminizadas, una estrategia adicional que contribuye a mitigar la asociación de la violencia con los agentes de las fuerzas del orden público. Por ejemplo, además de ser un hombre descrito como "bello" (Coulter, 1997: 127),[17] con un cuerpo musculoso y entrenado en artes marciales, Savich es vegetariano, intuitivo, mejor cocinero que su esposa y artista (canta y talla madera), rasgo que hereda de su abuela, una famosa pintora. Aunque inicialmente las víctimas del crimen eran las protagonistas de la trama amorosa exclusivamente, conforme avanzó la serie de Coulter éstas pasaron a segundo plano y las heroínas empezaron a ser ellas mismas agentes, policías o profesionistas relacionadas con la impartición o procuración de la justicia, actantes en las dos tramas.

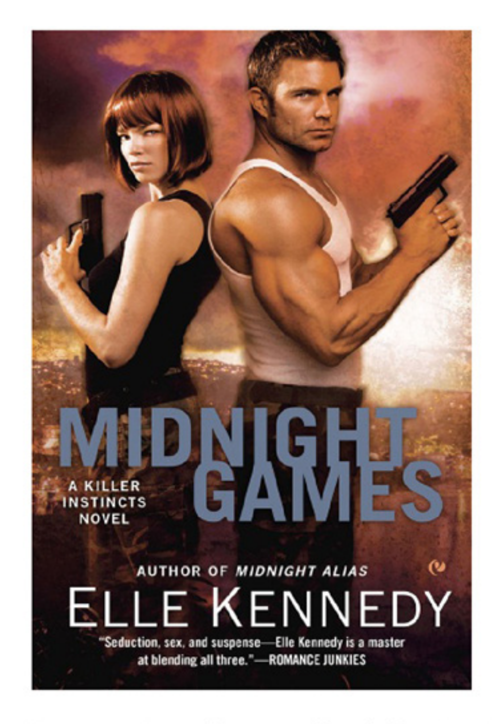
Tenemos entonces que el mundo social de Coulter puede dividirse en tres grupos: los buenos, los traidores y los monstruos. Los dos primeros

pertenecen a las clases media y alta, urbanas y profesionales. Los buenos se adhieren a "un orden general que es indisolublemente legal, moral y económico" (Boltanski, 2014: 109),[18] mientras que los traidores cometen crímenes contra su propia clase, sugiriendo que el privilegio debe atemperarse con un código moral que exige que se sienta responsabilidad por la comunidad y lealtad a la patria. Los monstruos generalmente radican en zonas rurales aisladas y tienen familias trastornadas, la relación entre padres e hijos está corrompida por la violencia doméstica, el incesto, la misoginia, el fanatismo religioso y la superstición. Coulter mantiene una posición ambivalente con relación a las tensiones entre, por una parte, un código moral que se presenta como omnipresente y relevante para toda la sociedad estadounidense y, por la otra, las considerables diferencias en poder social e influencia que son consecuencia de las sociedades divididas por clase, género y color. En su mundo se nace asesino, los asesinos seriales no son producto de su entorno (Evans, 2009: 125). Estos asesinos natos quedan expulsados al exterior de las fronteras de la normalidad y, al mismo tiempo, paradójicamente, se transforman en amenaza social cuando se desplazan del aislamiento de las zonas rurales al espacio urbano. Simultáneamente, su desviación refuerza nuestra percepción de la normalidad representada por la vida privada de los agentes de la FBI y la red que irradia desde la Unidad central de Savich en Washington. En este sentido, las novelas son conservadoras porque el poder del Estado es reconocido como la única fuerza capaz de imponer el orden a lo largo y ancho del territorio, sugiriendo que la intrusión en la vida privada es en beneficio de la seguridad nacional y que los agentes cuentan con el entrenamiento necesario, así como con el capital cultural y social para desplazarse fácilmente en todos los entornos sociales, comprender su dinámica interna con suficiente claridad y, entonces, identificar un quiebre con respecto a la norma que los rige.

La serie de Coulter se inspira en las convenciones narrativas del subgénero, enfatizando el marco institucional y sistémico que gobierna el trabajo de los agentes (Messent, 2010: 177), pero, dada la centralidad de la trama amorosa, hay un final feliz que atenúa su potencial crítico, extendiendo el impulso utópico de la novela rosa para incorporar una "visión utópica de cooperación entre la policía y la sociedad"[19] (Winston y

Mellerski, 1992: 7). Adicionalmente, Peter Messent sugiere que es menos probable que la novela policial centrada en un equipo que se compara y vive como si fuese una familia cuestione el sistema social dominante (2010: 181) en comparación con series que conscientemente reflexionan acerca de la corrupción sistémica y el "caos apenas controlado" (Winston y Mellerski, 1992: 2),[20] así como los aspectos más problemáticos de la vigilancia, el disciplinamiento y el control característicos de una sociedad de seguridad. Cuando Coulter individualiza a los miembros de su "escuadrón corporativo" (Winston y Mellerski, 1992: 6),[21] el anónimo aparato burocrático del Estado queda transformado en una comunidad entrañable de semejantes que restauran y validan un orden social particular. Leroy Panek señala que el tema más perdurable de la novela policial ha sido el consuelo que ofrece la pertenencia a la familia extendida de oficiales de la policía, cuya solidaridad descansa sobre el propósito compartido de servir a la sociedad en la batalla del bien contra el mal (2003b: 170). Pero el bien y el mal no son simples coordenadas morales vacías; más bien, en la serie de Coulter la familia se articula con el Estado, el poder político con el económico, la sociedad con la policía, de tal manera que conjuntamente aseguren la integridad de la realidad (Boltanski, 2014: 49). La noción de que estas novelas son restaurativas, porque el curso normal de las cosas queda reestablecido con la resolución del enigma (Evans, 2009: 19), refuerza el impulso redentor de la novela rosa, aunque el "*sentido ordinario de la normalidad*" (Boltanski, 2014: 49)[22] ya no está fundamentado en la emoción privada, sino que está sostenido por el poder institucional del Estado en colaboración con un orden social y moral dominante descrito a detalle en este subgénero.

II



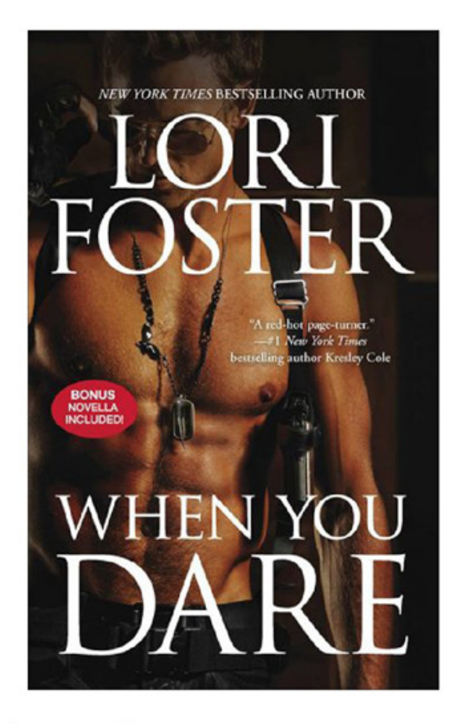


Figura 1: Portadas tomadas de las siguientes páginas web: https://www.ellekennedy.com/books/midnight-games/; http://lorifoster.com/books/when-you-dare-2015-mmprint/

Cada una de las novelas que componen las series paramilitares, tema de este segundo apartado, narra la historia individual de alguno de los miembros de una compañía privada militar. Las portadas suelen ser fotografías de cuerpos masculinos —con frecuencia sin cabeza— fornidos, armados, vestidos con pantalones de combate, tatuados: un primer indicio de que se trata de ficciones en las que el personaje masculino va a ser focalizado, su historia tan importante como la de su eventual pareja. La muestra de obras a partir de la cual hago mi análisis consiste en *Take No Prisoners* (2008) y *Show No Mercy* (2008), de la serie Black Ops, Inc., de Cindy Gerard; *Ignited* (2013) y *Singed* (2013), por Kaylea Cross, de su serie Titanium Security; *No Place to Run* (2010), de la serie KGI de Maya Banks; *Midnight Rescue* (2012), de la serie Killer Instincts por la autora Elle Kennedy; *Heart of Danger* (2012) y *I Dream of Danger* (2013), de la serie Ghost Ops de Lisa Marie Rice; y por último *When You Dare* (2011) y *Trace of Fever* (2011), de Men Who Walk the Edge of Honor, serie de Lori Foster. Todas estas novelas fueron publicadas después de la presidencia de George Bush, durante un periodo en el que Barack Obama atenuó la importancia de la presencia militar estadounidense terrestre en el Medio Oriente, redujo el

despliegue de tropas convencionales en la región y aumentó el uso de las fuerzas especiales, los drones y de compañías militares privadas. La coincidencia entre este cambio en la política exterior de los EE. UU. y la aparición contemporánea de la novela rosa paramilitar —que destaca las historias de los mercenarios que han servido en las fuerzas armadas en Medio Oriente, Afganistán, Iraq, Pakistán— es significativa, pues el impulso que motiva a los héroes a trasladarse del sector público al privado surge de la sensación de que han sacrificado sus vidas y las de sus camaradas sin razón alguna. No obstante, como son guerreros altamente entrenados, sus habilidades de cualquier manera son indispensables para resguardar la seguridad del territorio estadounidense precisamente porque trabajan bajo el radar: así, voluntariamente sacrifican el reconocimiento público y el marco jurídico que proporciona el Estado para matar legítimamente, por un código moral que justifica el uso ilegítimo de la violencia para proteger los intereses estadounidenses en casa y el extranjero.

La figura del guerrero mercenario encarna una "masculinidad hegemónicamente orientada" (Hinojosa, 2010: 179):[23] se trata de grupos de hombres blancos enojados, agraviados, errantes y desterrados que buscan refugio en enclaves totalmente masculinos gobernados por una socialización militar, hasta que aparecen las heroínas para ayudarles a redirigir la rabia hacia afuera, de tal manera que se vuelven más dóciles y, por lo tanto, amenos a reincorporarse a la vida civil en la patria. En parte, su ira surge de la creencia de que han sido descartados por la patria que aman (Kimmel, 2013: 30) y no saben cómo convertirse en civiles militarizados (Hinojosa, 2010: 179): "'ya estaba cansado de luchar en guerras que sabía que jamás ganaríamos'", dice un ex-soldado, "'guerras en las que ni siquiera deberíamos combatir'", continúa (Kennedy, 2012: 364).[24] La suya es una sensación de profunda traición que se vive en el propio cuerpo ciborg: además de integrar la tecnología militar avanzada a la carne, son más que humanos y, por ende, verdaderos guerreros: "llevaba un inmenso revólver negro atado al muslo derecho y un gran cuchillo negro en una funda en el otro muslo. No los necesitaba. Todo su cuerpo era un arma. Se notaba el poder en cada una de las largas líneas de su cuerpo. Controlado, potente, inconfundible" (Rice, 2012: 51).[25] La instrumentalización del

cuerpo militar por parte del gobierno se critica y supera. Cuando los héroes logran integrar el *hardware* con el *software*, cuando su corporalidad disciplinada se vuelve ingobernable por la ira y la pasión, el arma impávida se transforma en un humano con corazón, y los guerreros recuperan la integridad necesaria para regresar a la patria porque ya no están en discordia con la vida civil: las heroínas les muestran el camino de regreso a casa.

Es importante distinguir la novela rosa paramilitar de la militar (esta última asociada sobre todo a la autora pionera en el subgénero, Susan Brockman) por la particular relación que las empresas militares privadas mantienen con el Estado y el conflicto armado sancionado por éste. Los héroes de la novela rosa paramilitar son exmilitares transformados en empresarios capitalistas que esencialmente matan por dinero, así que están motivados por la ganancia y no por la política ni el sentimiento patriótico ni la ideología cuando luchan en el extranjero. Su desencanto con su gobierno explica la disposición afectiva que marca el punto de partida de sus trayectorias personales; es también por el dudoso estatus jurídico de estos grupos que el tema de la rendición de cuentas debe ser esencial en cualquier discusión del subgénero, precisamente por las cuestiones morales y éticas relativas al uso de la violencia por grupos de hombres cuyas actividades están poco reguladas, su personal no tiene la obligación de rendirle cuentas a nadie, aunque en la ficción este factor contribuye a aumentar el atractivo de los héroes y a censurar al gobierno estadounidense:

> parecía que varias agencias gubernamentales empleaban los servicios de Morgan con más frecuencia de lo que admitirían, muy probablemente porque una unidad civil conformada de soldados mercenarios podía acceder a muchos lugares y personas que de otra manera serían imposibles de penetrar usando las vías gubernamentales apropiadas. Los hombres de Morgan eran de los mejores mercenarios del mundo, y evidentemente les iba bien a juzgar por el tamaño del conjunto de edificios. (Kennedy, 2012: 212)[26]

Es interesante notar que el uso de contratistas dedicados a la seguridad ha tenido un auge desde el inicio de la guerra en Irak en la primavera de 2003. Se estima que en 2008 había unos 30,000 contratistas ofreciendo servicios de protección armada en ese país. Como sugiere un estudio, la subcontratación empieza a dominar las operaciones militares porque se cree que los actores privados motivados por la ganancia son más eficientes y efectivos que los actores públicos motivados por una idea más difusa del

bien común (Franke y Boemcken, 2011: 726). Actualmente, el comprador más grande de servicios de seguridad privada son los EE. UU., así terminando, de hecho, el monopolio del Estado sobre la violencia organizada. Este contexto es importante porque la privatización del ejército ha excluido a las mujeres de los mercados laborales militares privados, como argumenta Saskia Stachowitsch (2013), y por ello contribuye a la remasculinización del militarismo. Adicionalmente, mucha crítica feminista concuerda en que después del 11 de septiembre en los EE. UU. se vio un resurgimiento de la "lógica generizada del papel masculino de protector con relación a mujeres y niños" (Young, 2003: 2).[27] La reestructuración neoliberal del Estado que subcontrata labores militares reacomoda la relación entre los sectores público y privado mientras simultáneamente reconstruye los regímenes de género patriarcales, de tal manera que el nexo entre la violencia y la masculinidad queda reafirmado (Stachowitsch, 2013: 75): en la novela rosa paramilitar, los guerreros son siempre hombres, las heroínas víctimas de señores del crimen con un alcance global que incluso invade el territorio estadounidense. Conjuntamente, en equipo, la pareja heterosexual blanca se impone la tarea de distribuir medidas punitivas a hombres morenos radicados en todo el mundo, enfurecida e indignada por el trato inmoral de mujeres y niñas que son convertidas en mercancía para ser vendidas al mejor postor.

Una estrategia narrativa empleada para matizar la potencialmente turbia legalidad de la actividad paramilitar es el énfasis que se pone en las labores humanitarias y de protección que llevan a cabo las empresas privadas: el hecho mismo de que se publiciten como empresas privadas que ofrecen servicios de "seguridad" y no como "mercenarios" que se dedican a matar por dinero es por tanto significativo porque más que ser soldados, los héroes son emprendedores altamente calificados que desarrollan una conciencia social. Ejercen el poder que tienen con precisión con la finalidad de proteger a otros: "'creo que eres muy capaz de matar'", le dice la heroína al héroe en *Trace of Fever*,

> "'pero no a los inocentes. Matas a quienes lo merecen. Eres bueno, eso significa que eres algún tipo de profesional. ¿Un operativo del gobierno quizá?'
>
> Cuando él permaneció allí sentado, inmutable, ella se encogió de hombros.
>
> 'Bueno, quizá no. Supongo que podrías ser un contratista independiente. De hecho, eso empata mejor contigo porque eres del tipo independiente, más que un hombre que sigue

órdenes’”. (Foster, 2011a: 70)[28]

Los héroes invariablemente blancos actúan “*masculinidades militares privatizadas*”,[29] para usar la frase de Paul Higate (s.f.: 7), porque combinan una rigurosa autodisciplina autoimpuesta y obedecen un código de deber militar, lealtad y sacrificio, combinados con elementos reminiscentes de la figura rebelde del vaquero del *western*.

Cuando se embarcan en la narrativa de rescate de la heroína, los héroes tácitamente suscriben un convenio que los posiciona como agentes morales responsables de la seguridad de EE. UU. porque está en su naturaleza ser protectores y patriotas. Deliberadamente me refiero a ellos como guerreros y no como simples soldados porque, como señala Christopher Coker, los primeros están orientados por un ethos guerrero para el cual es central la idea del sacrificio (2007: 93). No obstante, los héroes provenientes de las fuerzas especiales —a diferencia de los soldados— están en posición de elegir sus batallas, así transformando su sacrificio en compromiso de proteger a las mujeres estadounidenses. Coker establece una distinción entre el soldado ordinario, que suscribe un contrato profesional con el Estado, y el guerrero, quien tiene un convenio personal con sus pares y que produce “familias, comunidades, tradiciones y normas. Las dos formas de asociación se mantienen de distintas maneras: un contrato por medio de la amenaza externa si se incumple y un convenio por la internalización de la identidad, la lealtad y la obligación. Un convenio es más ‘virtuoso’ que un contrato porque es incondicional” (Coker, 2007: 93).[30] El héroe estadounidense se distingue de su infame contraparte extranjero por el código moral que lo compromete con su comunidad y su sentido del patriotismo cívico: los villanos son argentinos, colombianos, del oriente medio, incluso italianos (miembros de la mafia), todos ellos hombres “morenos” despiadados que no tienen respeto alguno por la vida humana, en particular la de poblaciones consideradas vulnerables como las mujeres y los niños, su avaricia y crueldad exentas de obligaciones salvo aquellas exigidas por sus propios apetitos “perversos”. Entrenados por el Estado, los héroes usan su conocimiento de la violencia y la transforman en una habilidad cotizada en el mercado de la muerte, pero a diferencia de los villanos “sus instintos protectores [están] siempre listos para salvar a la damisela en peligro” (Kennedy, 2012: 207).[31] El protagonista de *When You*

Dare dice "'me siento responsable por casi todo el mundo […]. Todos aquellos que son más pequeños, viejos, débiles, jóvenes" (Foster, 2011b: 590).[32] Una heroína contrasta al héroe con el villano de la siguiente manera:

> se le presentaron más comparaciones cuando pensó en sus secuestradores y en cómo Dare ayudaba a poner la fealdad en perspectiva.
>
> Los hombres le habían hecho daño; Dare le quitaba el dolor.
>
> Los hombres se habían burlado de ella; Dare la reconfortaba.
>
> Ellos la habían menospreciado; Dare le mostraba respeto.
>
> Él servía como antítesis de todos los rudos y horribles recuerdos. Por medio de él, ella podía contrarrestar el horror residual y los temores persistentes.
>
> Él tranquilizaba su miedo y su alma, al tiempo que encendía sus sentidos. (Foster, 2011b: 248)[33]

A diferencia de los villanos, que sienten placer al dominar a las mujeres, los héroes encarnan una masculinidad protectora. La relación homosocial entre los guerreros empresariales es fundamental en la construcción de esta identidad, porque su primera lealtad es hacia el grupo y es signo de su sentido del deber arraigado: "No eran únicamente miembros del mismo equipo. Eran hermanos. En espíritu. En los hechos. En la verdad" (Gerard, 2008a: 19),[34] un sentimiento de hermandad recurrente en la novela rosa con protagonistas militares. Este compromiso con sus compañeros de lucha y no con el Estado o el ejército estadounidense forja un vínculo no sexual que facilita y explica su transición del sector público al privado porque se basa en el respeto mutuo, metas compartidas, entrenamiento y antecedentes laborales y formativos similares, una sensación de identidad creada por el uso de jerga militar, el conocimiento especializado de las armas y la estrategia, así como la experiencia transformadora de la guerra junto con la agresiva masculinidad militarizada, quizá el rasgo más significativo, porque el pacto homosocial que la sostiene depende, por un lado, de una homofobia sutil compartida y, por el otro, la noción de que las mujeres son vulnerables. Este espacio homosocial tiene equivalente en el territorio físico: los mercenarios habitan complejos de edificios cercados y aislados que son transformados en un hogar únicamente cuando se integran las mujeres a las pequeñas comunidades de exmilitares, de tal manera que la domesticidad se asocia con un extenso territorio geográfico amurallado más que con un recinto individual, como una casa.

Es usual que al inicio de las novelas los héroes se encuentren en entornos y circunstancias hostiles. Por ejemplo, el héroe de *No Place* de Maya Banks está en "un pequeño antro en la Chingada, México" (Banks, 2010: 13);[35] otro en Pakistán, rodeado de manifestantes que vociferan "*muerte a América* [sic]" (Cross, 2013a:10);[36] en Sierra Leona, descrito como "el infernal sobaco del mundo donde el valor de la vida no superaba el valor de un pedazo de carbón pulido" (Gerard, 2008a: 14);[37] un "pueblucho polvoriento infestado de roedores donde el tiempo se alargaba, se detenía y paraba completamente en el calor del sol de mediodía centroamericano" (Gerard, 2008b: 14).[38] Es después de estas experiencias que deciden abandonar las fuerzas armadas, cansados de "pelear las batallas de otras personas, de sepultar a sus hermanos", que se convierten en mercenarios (Gerard, 2008a: 38),[39] conocen a las heroínas e inician su viaje de regreso a casa.

El fuerte vínculo entre la masculinidad militarizada y la violencia se manifiesta en la dificultad que tienen los héroes para transitar de la vida militar a la civil. Esta transición se facilita porque habitan juntos esos complejos (*compounds*) arriba descritos, que son recreación de una especie de base militar: esto es, estén en territorio estadounidense o en tierra extranjera, existe un territorio cercado, exclusivamente masculino, aislado y segregado del entorno inmediato en el que los guerreros pueden "seguir jugando a ser G.I. Joe sin estar obligados a adherirse a las estrictas reglas que la marina amaba tanto" (Kennedy, 2012: 22),[40] como lo describe un personaje que habita un complejo ubicado en Tijuana. Estos complejos cercados están intensamente vigilados, equipados con un espectro amplio de tecnologías de espionaje como drones, helicópteros, sofisticadas armas de todo tipo y una estructura modelada como un equipo de operaciones militares en tanto que se movilizan y entrenan colectivamente en el marco del mando de una configuración disciplinada. Los héroes visten ropa militar o de combate negra, siempre están armados (Kraska y Kappeler, 1997: 3), los espacios que habitan son una combinación de centro de operaciones militar y *country club* gobernado por una dinámica homosocial que eventualmente es modificada cuando las heroínas introducen la heterosocialidad al espacio: "'Tenemos un gimnasio, un campo de tiro exterior y otro interior, un sistema de seguridad comparable al que tiene la

Casa Blanca, pero no tenemos una maldita alberca'" se queja un mercenario en *Midnight Rescue* (2012: 302).[41] La propiedad del villano de esta misma novela, en contraste, "tiene el aspecto de la mansión de Playboy, una terraza que da a una alberca en forma de riñón y una gruta que tenía un yacuzi para doce personas" (2012: 384).[42] Las masculinidades expresadas en los lugares que habitan héroes y villanos no pueden ser más opuestas.

"La *normalidad*" es aquello de lo que carecen los héroes, como ellos mismos reconocen (Kennedy, 2012: 364).[43] La normalidad es, para ellos, una manera de habitar el mundo que desean y alcanzan por medio de su relación con las heroínas, quienes median la domesticación de la violencia masculina cuando la ira queda dirigida hacia otros y transformada en amor por ellas y por la patria: es así como el convenio para proteger al país se renueva. Aunque existen algunas —pocas— heroínas guerreras que emprenden su propia aventura de venganza, en general en este subgénero nos encontramos con heroínas que, en contraste con los héroes que son todo menos normales, resultan ser sorprendentemente simples, una idealización de la figura de la chica común y corriente, *the girl next door* (la chica de a lado): "Era ella misma, una mujer atractiva, herida, decidida a enfrentar su propia realidad personal" (Foster, 2011b: 139).[44] La chica de a lado es considerada normal, esto es, encarna y exhibe las normas de género heterosexuales deseables. Aunque las heroínas puedan parecen inusualmente convencionales cuando se les compara con las protagonistas letales, peligrosas y experimentadas de otros subgéneros como el paranormal o la fantasía, su feminidad es un necesario contrapeso a la hipermasculinidad guerrera porque proporcionan un paradigma de lo ordinario y anodino: "*La gente como nosotros, Abby, no somos normales. Somos guerreros*", explica un personaje (Kennedy, 2012: 194);[45] "él era un jugador de alto riesgo… y ella era la chica de a lado" piensa otro (Foster, 2011b: 198).[46] No obstante, las protagonistas, lejos de ser objetos pasivos de la acción se convierten en víctimas del crimen organizado y deben ser rescatadas por el héroe paramilitar y sus compañeros. Ellas, a su vez, demuestran merecer el rescate al enfrentar el trauma y el temor resultado de la experiencia para unirse a los héroes en la batalla contra el tráfico de drogas, armas y personas. Es muy frecuente que a las mujeres estadounidenses las secuestren cuando no están en territorio

estadounidense, sugiriendo que cuando se encuentran más allá de las fronteras del Estado-nación son más vulnerables a las prácticas predatorias de hombres extranjeros. De acuerdo con Iris Marion Young, es central para la lógica de la protección masculinista el uso de la agresividad en el extranjero, así como la protección del hogar, que en las novelas no es ya responsabilidad del Estado sino del sector privado. En efecto, para convertir a "un hogar en un refugio" (Young, 2003: 4)[47] las heroínas participan voluntariamente en "una especie de negocio de la extorsión a cambio de protección" (Dyhouse, 2017: 151):[48] los héroes defienden el hogar (el hogar conyugal, la nación como hogar de sus conciudadanos) contra toda amenaza a cambio del amor de las mujeres que transforman su ira en un compromiso por proteger a la patria por principio y no por dinero. Es significativo, entonces, que en la serie Ghost Ops de Lisa Marie Rice, el complejo que habitan las parejas que se forman a lo largo de la serie lleve por nombre "Refugio" (*Haven*).

Kaylea Cross dedica su novela *Singed* a "todos aquellos veteranos y sus familias que batallan contra el síndrome de estrés postraumático y el suicidio" (2013b: 5).[49] Conforme son menos aceptables los costos humanos de la guerra y su futilidad para el público estadounidense, junto con una creciente preocupación por las consecuencias emocionales y psicológicas del combate, la figura del héroe ha mutado, un cambio cultural registrado en el subgénero paramilitar. "Matar", como explica Christopher Coker, "ya no se celebra tanto como antes" (Coker, 2007: 9).[50] Esta transformación explica, en parte, que el gobierno estadounidense dependa cada vez más de la amplia gama de servicios que ofrece el sector privado en operativos de pacificación y militares en contextos posbélicos. No obstante, tanto en la ficción como en la realidad, la rendición de cuentas es un asunto no resuelto, aunque en las novelas matar hombres morenos está plenamente justificado: las corporaciones paramilitares tienen el poder, la autoridad práctica (si no política y legal) y moral auto asignada para embarcarse en matanzas en tierras lejanas contra los torturadores que infligen sufrimiento extremo a personas inocentes cuando emprenden el rescate de las mujeres blancas.

Las novelas nos permiten identificar los temores de las lectoras blancas anglohablantes, así como sus deseos: la agresividad y la ira masculinas

aparecen como preocupaciones constantes, así como el temor al otro extranjero criminalizado y a un tipo de estadounidense rural, fanático, despiadado. Las novelas apelan a estos temores, pueden incluso profundizarlos al tiempo que los disipan, ya que, al menos imaginativamente, la violencia masculina es domesticada. Una diferencia importante entre estos dos tipos de novela rosa preocupados por el orden social y la seguridad nacional es el perfil de las heroínas: entre más hipermasculinos son los héroes, más convencionalmente femeninas son ellas, lo cual sugiere que al menos los subgéneros de la novela rosa que giran en torno a la resolución del crimen todavía descansan sobre la oposición binaria femenino/masculino, mujer/hombre. Entonces en las novelas policiales como la serie de Catherine Coulter que he comentado, las mujeres son agentes que compiten en pie de igualdad con sus compañeros de trabajo e incluso enfrentan la discriminación y la misoginia por parte de colegas y hombres con los que interactúan durante sus pesquisas, mientras que en las novelas paramilitares, las mujeres, en su mayoría, quedan relegadas al papel de víctimas, sufren daños colaterales de los negocios ilegales y de las guerras a cargo de los hombres. Pese a estas (y muchas otras) diferencias, empero, no hay duda de que es la pareja heteronormada, blanca y de clase media la que se siente más vulnerable a la violencia y el crimen, y la que está también en posición ventajosa para mantener el orden social.

No quisiera concluir sin señalar que, no obstante el predominio de este tipo de pareja ideal en las novelas rosas policiales y paramilitares, los subgéneros sobre el crimen empiezan a incorporar a otro tipo de protagonistas que ya no representan una norma dominante culturalmente, como por ejemplo la serie *World of the Lupi* (2004-2015) de Eileen Wilks, la serie *Honor* (2002-2015) de Radclyffe o las series de Pamela Samuels Young, que tienen personajes afroestadounidenses. Esto evidencia que hay interés por parte de las lectoras en conocer otras historias que reflexionan explícitamente sobre la diferencia racial o sexual y la experiencia de discriminación. Como indica Leah Koch, dueña de una librería especializada en novela rosa, "'las lectoras quieren libros que reflejan el mundo en el que viven y no van a quedar satisfechas con un libro acerca de un pequeño pueblo en el que toda persona es blanca'" (Alter; 2017, 7 de

julio).[51] Esta transformación no es insignificante, pues sugiere que a esas minorías antes marginadas ahora se les dota y reconoce el perfil ético y el capital social necesarios para que sean representantes de la ley y el orden en EE. UU., leales ciudadanos estadounidenses que encarnan los valores asociados con ese país. He analizado dos interpretaciones del subgénero de la novela rosa que responden directamente a las circunstancias histórico-sociales que les dieron vida, pero éstas son siempre cambiantes, así que es indispensable y necesario dar seguimiento a las transformaciones socioculturales que se registran en las novelas para entender mejor las dinámicas con las que cambiar este género popular, tarea que ha adquirido mayor urgencia en el contexto de un mundo en el que se ha robustecido el poder de las fuerzas conservadoras, misóginas y racistas.

Obras mencionadas

ALTER, Alexandra. (2017, 7 de julio). "The Changing Face of Romance Novels." *The New York Times*. Disponible en: www.nytimes.com/2018/07/07/books/romance-novels-diversity.html

BANKS, Maya. (2010). *No Place to Run*. Nueva York: Berkley Sensation.

BELL, David. (2009). "Surveillance is Sexy". *Surveillance & Society*, 6 (3), 203-212.

BOLTANSKI, Luc. (2014). *Mysteries and Conspiracies. Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity.

COKER, Christopher. (2007). *The Warrior Ethos. Military Culture and the War on Terror*. Londres: Routledge.

COULTER, Catherine. (1996). *The Cove*. Nueva York: Berkley.

_____. (1997). *The Maze*. Nueva York: Berkley

_____. (2004). *Blindside*. Nueva York: Berkley.

_____. (2012). *Backfire*. Nueva York: Putnam.

_____. (2017). *Enigma*. Nueva York: Gallery.

_____. (2018). *Paradox*. Nueva York: Gallery.

CROSS, Kaylea. (2013a). *Ignited*. s.l.: Publicado por K. Cross.

_____. (2013b). *Singed*. s.l.: Publicado por K. Cross.

DYHOUSE, Carol. (2017). *Heartthrobs. A History of Women and Desire*. Oxford: Oxford University Press.

EVANS, Mary. (2009). *The Imagination of Evil. Detective Fiction and the Modern World*. Londres: Continuum.

FOSTER, Lori. (2011a). *Trace Fever*. Toronto: Harlequin.

_____. (2011b). *When You Dare*. Toronto: Harlequin.

FRANKE, Volker y Marc von Boemcken. (2011). "Guns for Hire: Motivations and Attitudes of Private Security Contractors." *Armed Forces and Society*, 37 (4), 725-742.

FRYE, Marilyn. (1983). "In and Out of Harm's Way: Arrogance and Love" en M. Frye (ed.), *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (52-

83). Nueva York: The Crossing Press.

GARLAND, Tammy S., Ashley G. Blackburn, John A. Browne et al. (2017, 13 de febrero). "Prime-Time Representations of Female Federal Agents in Television Dramas." *Feminist Criminology*. Disponible en: journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1557085117693089

GERARD, Cindy. (2008a). *Show No Mercy*. Nueva York: Pocket Books.

_____. (2008b). *Take No Prisoners*. Nueva York: Pocket Books.

GLOVER, David. (2003). "The Thriller" en M. Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (135-153). Cambridge: Cambridge University Press.

HAUSKEN, Liv. (2014). "Forensic Fiction and the Normalization of Surveillance". *Nordicom Review*, 25 (1), 3-16.

HIGATE, Paul. (s.f.). *Putting 'Mercenary Masculinities' on the Research Agenda*. Working Paper no. 03-09. University of Bristol. Disponible en: www.bristol.ac.uk/media-library/sites/spais/migrated/documents/higate0309.pdf

HINOJOSA, Ramón. (2010). "Doing Hegemony: Military, Men and Constructing a Hegemonic Masculinity". *The Journal of Men's Studies*, 18 (2), 179-194.

KELLY, Casey Ryan. (2008). "Feminine Purity and Masculine Revenge-Seeking in *Taken*." *Feminist Media Studies*, 14 (3), 403-418.

KENNEDY, Elle. (2012). *Midnight Rescue*. Nueva York: Signet.

KIMMEL, Michael. (2013). *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*. Nueva York: Nation Books.

KRASKA, Peter B. y Victor E. Kappeler. (1997). "Militarizing American Police: The Rise and Normalization of Paramilitary Units". *Social Problems*, 44 (1), 1-18.

LYON, David. (2007). *Surveillance Studies. An Overview*. Cambridge: Polity.

MARX, Gary T. (1996). "Electric Eye in the Sky: Some Reflections on the New Surveillance and Popular Culture". Disponible en: web.mit.edu/gtmarx/www/electric.html

MASSUMI, Brian. (2005). “Fear (The Spectrum Said)”. *Positions*, 13 (1), 31-48.

MASTERS, Cristina. (2010, 20 de mayo). “Cyborg Soldiers and Militarised Masculinities.” *Eurozine*. Disponible en: www.eurozine.com/cyborg-soldiers-and-militarised-masculinities/

MATTELART, Armand. (2009). *Un mundo vigilado*. (G. Multigner, trad.) Barcelona: Paidós.

MESSENT, Peter. (2010). “The Police Novel” en C. J. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (175-186). Chichester: Wiley-Blackwell.

MILLER, D. A. (1988). *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press.

PANEK, Leroy Lad. (2003a). *The American Police Novel: A History*. Jefferson: McFarland.

_____. (2003b). “Post-war American Police Fiction” en M. Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (155-171). Cambridge: Cambridge University Press.

RADCLYFFE. (2002-2015). *Honor*. Nueva York: Bold Strokes Books.

RICE, Lisa Marie. (2012). *Heart of Danger*. Nueva York: HarperCollins.

_____. (2013). *I Dream of Danger*. Nueva York: HarperCollins.

ROMANCE Writers of America. (s.f.). “Romance Subgenres”. *Romance Writers of America*. Disponible en: https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=579

STACHOWITSCH, Saskia. (2013). “Military Privatization and the Remasculinization of the State: Making the Link Between Outsourcing of Military Security and Gendered State Transactions”. *International Relations*, 27 (1), 74-94.

TURNBULL, Sue. (2002). “‘Nice Dress, Take It Off’: Crime, Romance and the pleasure of the Text.” *International Journal of Cultural Studies*, 5 (1), 67-82.

VIVANCO, Laura. (2016). *Pursuing Happiness. Reading American Romance as Political Fiction*. Tirril Hall: Humanities-Ebooks LLP.

WINSTON, Robert P. y Nancy C. Mellerski. (1992). *The Public Eye: Ideology and the Police Procedural*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

WILKS, Eileen. (2004-2015). *World of the Lupi*. Nueva York: Berkley.

YOUNG, Iris Marion. (2003). "The Logic of Masculinist Protection: Reflections on the Current Security State." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 29 (1), 1-25.

ŽIŽEK, Slavoj. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*. Nueva York: Picador.

Notas de *Amores peligrosos: nacionalismo, territorio y violencia en la novela rosa paramilitar y policial*

---

1. "Romance novels in which suspense, mystery, or thriller elements constitute an integral part of the plot."
2. "In a romance this is the knowledge that one loves and is loved and the closure thus achieved is at the level of the personal. In the crime story the knowledge that is sought is about the nature of a crime and closure is achieved at the level of the social through some form of retributive justice."
3. "is the focused, systematic and routine attention to personal details for purposes of influence, management, protection or direction."
4. "nerve-racking low-level fear."
5. "'databases and data-mining programs to help catch criminals.'"
6. "a regime of the norm."
7. "normalizing perceptions, prescriptions, and sanctions."
8. "surveillant gaze."
9. "a fathomless void."
10. "flat as a stagnant pond."
11. "almost opaque, as if no light ever shined behind them [the eyes]."
12. "presupposition that the other poses a constant threat or that the other exists for the seer's service."
13. "it."
14. "one whose character can be called *abnormal*, one that breaks with the way things present themselves under conditions that we take to be *normal*."
15. "socially agreed morality."
16. "perturbation of the 'normal', peaceful state of things […] inherent to this 'normal' state of things."
17. "beautiful."
18. "a general order that is indissolubly legal, moral and economic."
19. "this utopian vision of cooperation between the police and society."
20. "barely controlled chaos."
21. "corporate squad."
22. "*ordinary sense of normality*."
23. "hegemonically oriented masculinity."
24. "'I was so tired of fighting wars I knew we could never win. Wars we shouldn't even have been fighting.'"
25. "there was a big black gun strapped to his right thigh and a big black knife in a sheath on his other thigh. He didn't need them. His entire body was a weapon. There was power in every long line of him. Leashed, potent, unmistakable."
26. "apparently several government agencies employed Morgan's services more often then they'd admit, most likely because a civilian unit consisting of soldiers for hire could gain access to plenty of places and people that would otherwise be impossible to penetrate using proper government channels. Morgan's men were some of the world's top mercenaries, and they were obviously doing well, judging by the size of this compound."

27. “the gendered logic of the masculine role of protector in relation to women and children.”
28. “‘I think you’re more than capable of killing, but not innocents. You kill people who deserve it. You’re good, so that means you’re a professional of some kind. Government operative maybe’

When he sat there, stony faced, she shrugged.

‘Okay, maybe not. I suppose you could be an independent contractor. Actually, that’s a better fit because you seem to like the independent sort, more so than a man who takes orders.’”

29. “*privatised military masculinities*.”

30. “families, communities, traditions and norms. The two forms of association are maintained in different ways: a contract by external threat if it is broken and a covenant by internalised identity, loyalty and obligation.”

31. “their protective instincts, always ready to save the damsel in distress.”

32. “‘I feel responsible for almost everyone […] Everyone smaller, older, weaker, younger.’”

33. “More comparisons presented themselves as she thought of her abductors and how Dare helped her to put the ugliness into perspective.

The men had hurt her, but Dare eased the pain.

They had taunted her; Dare reassured her.

They had belittled her, and Dare showed her respect.

He served as the antithesis to all the harsh, ugly memories. Through him, she could counter the remaining abhorrence and lingering fears.

He soothed her fear, and her soul—even while inflaming her senses.”

34. “They weren’t just teammates. They were brothers. In spirit. In deed. In truth.”

35. “in a little dive in Bumfuck, Mexico.”

36. “*Death to America*.”

37. “this hell-hot armpit of the world where the value of life didn’t measure up to a polish chunk of carbon.”

38. “dusty and rodent-infested hamlet where time crawled, stalled, and dropped dead in the noon heat of the Central American sun.”

39. “fighting other people’s fights, of burying his brothers.”

40. “continue playing G. I. Joe without being forced to adhere to the strict rules the navy loved oh so much.”

41. “‘we have a gym, an indoor and outdoor shooting range, a security system that rivals the one in the White House, but no freaking pool.’”

42. “had a Playboy Mansion feel to it, the terrace overlooking a kidney-shaped pool surrounded by leafy palm fronds and a grotto that held a twelve-person hot tub.”

43. “the *normalcy*.”

44. “she was just herself, an appealing, wounded woman determined to confront her own personal reality head-on.”

45.*“People like us, we’re not normal, Abby. We’re warriors.”*

46. “he was a high-stakes player…and she was the girl next door.”

47. “a home a haven.”

48. “a kind of protection racket.”

49. “to all those veterans and their families struggling with the battle against PTSD and suicide.”

50. “Killing […] is no longer celebrated as it once was.”

51. “‘Readers want books that reflect the world they live in, and they won’t settle for a book about a small town where every single person is white.’”

El *western* se viste a la moda: la reescritura femenina del género *western* en *El poder de la moda*

Rodrigo Ponciano Ojeda
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El *western* tiene la particularidad, entre los principales géneros populares, de que su nombre alude al espacio en el cual se desenvolvían las historias del género en sus inicios. Si bien en un principio el occidente al cual remitía la denominación del género era al de los Estados Unidos de América en el siglo XIX, el *western* a través del tiempo se ha extendido a otros contextos espaciales y temporales.[1] De tal manera, se puede apreciar cómo su espacio emblemático no se define sólo por los rasgos físicos de sus paisajes, sino también por su significado ideológico: "El paisaje simbólico de la fórmula del *western* es un campo de acción que se concentra en el punto de encuentro entre la civilización y lo salvaje" (Cawelti, 1997: 193).[2] La tensión entre las fuerzas de lo civilizado y lo salvaje generan el conflicto básico del western (Buscombe, 1996: 286). Asimismo, esta dicotomía también tiene un rol importante en la caracterización de los protagonistas de este género. Para sobrevivir y triunfar en el mundo caótico del *western*, donde el orden social convencional se encuentra socavado e inestable, los protagonistas suelen ocupar una posición intermedia entre lo civilizado y lo salvaje. Al final, estos logran establecer algún tipo de orden, aunque sea tentativo, en su comunidad; parecería, entonces, que es la civilización la que triunfa. Sin embargo, es frecuente que las facetas que son consideradas menos civilizadas del protagonista sean las que posibiliten la destrucción de los elementos corruptos de la sociedad fronteriza y, en algunos casos, la regeneración de esta última; irónicamente, lo salvaje se evidencia así como una fuerza necesaria para la consolidación de la civilización. De tal manera, se puede apreciar la valoración negativa que el *western* suele dar a la vida civilizada, la cual tiende a retratarse como injusta e ineficaz para solucionar los problemas de la vida fronteriza sin la ayuda de alguien con los valores y carácter que se forjan en las tierras solitarias y salvajes del Oeste.

Lo anterior sirve para entender, en parte, por qué la gran mayoría de los protagonistas a través de la historia del *western* han sido hombres. Si bien las vastas tierras baldías de los paisajes de este género representan una amenaza y obstáculo para la "civilización",[3] la ausencia de esta última también hace que estos espacios sean un símbolo de libertad. Como nota Evelyn Christine Buch Moser, "el concepto de libertad individual"[4] es uno de los valores que caracteriza al *western* y el deseo de libertad absoluta es asociado convencionalmente a los hombres (2005: 3). Este vínculo entre el ideal de libertad y los hombres no es sorprendente, ya que son ellos, de acuerdo con los roles de género tradicionales, quienes se encuentran en mayor capacidad de perseguirlo. Para la lógica patriarcal, es un hombre, no una mujer, el que parte hacia tierras solitarias y salvajes; el lugar de ella es en la comunidad y en la casa. De tal forma, la vida civilizada se asocia con lo femenino, y ambos representan una limitación a la libertad y poder del convencional protagonista masculino del *western*. En consecuencia, tanto lo femenino como lo civilizado son menospreciados a favor del ideal de masculinidad que este género suele fomentar y desarrollar. Jane Tompkins enfatiza la prioridad que se suele dar a ideales masculinos al comentar lo siguiente: "El *western* no tiene nada que ver con el Oeste como tal. No trata sobre el encuentro entre la civilización y la frontera. Trata sobre el miedo de los hombres de perder su dominio y, por lo tanto, su identidad, cosas que el *western* reinventa sin cesar" (1992: 45).[5] La preocupación del *western*, durante gran parte de su historia, por consolidar un cierto modelo de masculinidad ha tenido como consecuencia la relegación constante, y con pocas excepciones, de las mujeres a un plano secundario e inferior.

El valor de las mujeres en los *westerns* suele depender de su relevancia, es decir, de sus aportaciones, al mundo masculino. Como bien hace notar Barbara Hehner: "La mayoría de los *westerns* sólo representan a las mujeres en los ámbitos de sus vidas en los cuales sus preocupaciones y acciones se vinculan con un personaje masculino importante" (1991: iv).[6]Con frecuencia, lo anterior significa que las mujeres son confinadas a ser el interés amoroso del protagonista; su función es la de motivarlos a la acción, ya sea para protegerlas o vengarlas. Asimismo, es común que la unión entre el protagonista masculino y su amada represente la integración a la comunidad del primero, ya que ella desempeña un rol como "un catalizador

para la civilización, o ella misma alguien que civiliza" (Burr, 1997: 246).[7] Por otra parte, es importante tener en cuenta la siguiente reflexión de Martha Burr: "Mientras se permite a los hombres habitar la frontera en un aspecto moral, para las mujeres ésta representa también un límite entre la feminidad y la masculinidad" (1997: 249).[8] El espacio fronterizo del *western* con su inestable orden social facilita que las mujeres se desprendan de los roles de género convencionales.[9] Sin embargo, cualquier transgresión a la "normalidad" suele ser castigada o al final suprimida con la conformidad de la mujer a un modelo de feminidad tradicional.

Mi propósito con el panorama anterior del *western* y los roles de género que lo caracterizan ha sido ofrecer un contexto en el cual situar el filme que analizo en este trabajo, *El poder de la moda* (*The Dressmaker*, 2015). Dirigido por Jocelyn Moorhouse y basado en la novela epónima de Rosalie Ham (2000), este filme se contrapone a la tendencia del género de menospreciar y subordinar lo que se establece como el ámbito femenino. En este trabajo, argumento que la película de Moorhouse, por medio de la caracterización de sus personajes y la trama, invierte el valor otorgado convencionalmente a las mujeres y a lo que se considera femenino en el *western*, y desestabiliza el modelo de masculinidad tradicional del género. Después de ofrecer un breve resumen del filme, analizo cómo Myrtle (Kate Winslet), la protagonista de la película, se diferencia de otras mujeres de este género. Aparte del rol protagónico que tiene en el filme, examino cómo su vestimenta y trabajo como costurera enfatizan y privilegian su feminidad.[10] También comento cómo el romance fallido entre Myrtle y uno de los personajes evita que su importancia dentro del filme sea confinada al ámbito amoroso, como es frecuente que suceda en el *western* con las figuras femeninas. Luego analizo el enfoque que da *El poder de la moda* a las relaciones entre mujeres, en contraposición a la prioridad que el género suele dar a los vínculos homosociales. Por otra parte, también examino al personaje del Sargento Farrat (Hugo Weaving) y cómo la representación de su travestismo provoca una ruptura en el modelo de masculinidad tradicional del *western*. Posteriormente, sigue un análisis del final del filme y cómo éste representa un rechazo del espacio fronterizo a favor de la civilización, la cual, como ya se ha mencionado, tiene estrechos vínculos en este género con lo femenino. Por último, discuto por qué *El poder de la*

moda, si presenta tantos cambios importantes en la representación convencional de las mujeres y lo femenino en el *western*, debe considerarse como un ejemplar de este género.

El poder de la moda trata sobre el regreso de Myrtle Dunnage (quien prefiere llamarse por su apodo, Tilly) en los años cincuenta a su pueblo natal de Dungatar, ubicado en la parte interior desértica de Australia. Cuando era apenas una niña, Tilly fue desterrada del pueblo y enviada a un internado a causa del asesinato de un niño, Stuart Pettyman (Rory Potter), que supuestamente cometió. El retorno de Tilly a Dungatar tiene como motivo su búsqueda por averiguar si en verdad cometió ese crimen y cómo sucedió. Ella regresa a vivir con su madre, Molly (Judy Davis), la cual tenía la fama de ser una prostituta cuando Tilly era niña, y ahora tiene la reputación en el pueblo de estar loca. Mientras Tilly busca la información que desea, empieza a ejercer el trabajo de costurera para el pueblo, una profesión que desarrolló en grandes metrópolis europeas como Londres y París, después de huir del internado al que fue enviada de niña. En poco tiempo, Tilly obtiene, gracias a sus habilidades, al menos la tolerancia de la gran mayoría de los habitantes del pueblo, quienes siempre las habían marginado a ella y a su madre. Asimismo, Tilly empieza a entablar una relación con Teddy McSwiney (Liam Hemsworth), la cual pronto adquiere tintes románticos. Sin embargo, el concejal del pueblo, Evan Pettyman (Shane Bourne), pronto trae a otra costurera, Una Pleasance (Sacha Horler), para contrarrestar la “mala influencia” de Tilly.

Por otra parte, enlistando la ayuda del Sargento Farrat, Tilly logra poner en duda su culpabilidad por el supuesto crimen que cometió y confronta, entonces, al mismo sargento para saber con qué derecho él la separó cuando ella era una niña de su madre y la mandó al internado. El Sargento Farrat revela que ella es la hija bastarda de Evan Pettyman, quien es también el padre del niño que ella fue acusada de matar; Pettyman fue quien pidió y presionó al sargento para mandar a Tilly lejos. El mismo día que el sargento le revela lo anterior, Barney (Gyton Grantley), el hermano de Teddy, le permite a Tilly confirmar que no mató al hijo de Pettyman; este último iba a dar un cabezazo a Tilly y se estrelló contra una pared cuando ella se movió para evadirlo. Disgustada tanto por la revelación de la identidad de su padre como con la hipocresía de la mayoría de los habitantes de Dungatar, Tilly

considera junto con Teddy abandonar el pueblo. No obstante, antes de que puedan poner en acción su plan, Teddy muere por accidente al tirarse en un silo lleno de sorgo y así sofocarse. Él pensaba que el silo estaba lleno de otro tipo de grano sobre el cual no se hubiese hundido y quería convencer a Tilly que no pendía sobre ella ninguna “maldición” (como cree gran parte del pueblo).

Con la muerte de Teddy, Tilly entra en un estado de depresión del cual la logra sacar su madre, quien la motiva a que tome venganza contra los pueblerinos que han disfrutado de las vestimentas que diseña y elabora, pero quienes al mismo tiempo la vituperan a sus espaldas. Gracias al apoyo de su madre, del Sargento Farrat y otras mujeres del pueblo, Tilly logra ejecutar un plan para humillar a los pueblerinos: diseña los vestidos para los actores de otro pueblo para que superen a la delegación de Dungatar en una competencia teatral. Mientras gran parte del pueblo se encuentra en este concurso, Tilly enciende la casa de su madre —quien fallece antes de la competencia— y extiende un rollo de tela hacia la calzada principal del pueblo, el cual provoca que el incendio se esparza a los otros edificios. El filme termina con Tilly tomando un tren que la llevará a Melbourne, con la intención de proceder de ahí a París.

La colocación de Tilly en el rol protagónico del filme y su caracterización como costurera la distinguen de la gran mayoría de los personajes femeninos en los *westerns*. Como se ha mencionado anteriormente, los *westerns* tienden a representar el valor de la mujer en función de su vínculo con los protagonistas masculinos. Por lo tanto, aunque luego ellas sean personajes principales, su agencia suele ser limitada y subordinada a la de los protagonistas masculinos; esto se puede apreciar en las tres categorías que formula Hehner para describir los roles que convencionalmente ocupan las mujeres en el género *western*: “1. Ser amenazadas / estar en necesidad de ser rescatadas [...] 2. Marcar el paso de un hombre a la madurez” y “3. Sanar al héroe en cuerpo y espíritu” (1991: 23, 25, 32).[11] Sin embargo, el esquema anterior no sirve para las pocas instancias en donde el rol de las mujeres no se define principalmente en relación con los hombres, el cual es el caso de Tilly en *El poder de la moda*.

Tilly se diferencia de otras protagonistas del *western* con similar importancia narrativa, las cuales suelen conseguir tal grado de agencia al

emular los comportamientos de los protagonistas masculinos del género. Para ejemplificar lo anterior, cabe tomar en cuenta obras como la novela *True Grit* (1968)[12] y el filme *Hannie Caulder* (1971). *True Grit*, texto que ya ha sido adaptado al cine en dos ocasiones (1969 y 2010), narra la historia de Mattie Ross, una niña de catorce años que busca vengar la muerte de su padre. Aunque requiere de la ayuda de otros dos personajes para cumplir su objetivo, Mattie se muestra con la determinación —el ideal de "grit" mencionado en el título— para sobrevivir en tierras inhóspitas y para ser ella misma quien le dispara al asesino de su padre. Por su parte, *Hannie Caulder* también trata sobre el tema de la venganza: Hannie (Raquel Welch) busca la muerte de los tres hombres que asesinaron a su esposo y quienes también fueron responsables de violarla. Para lograr tal fin, Hannie contrata un cazarrecompensas para ayudarla y entrenarla como pistolera. Tanto Mattie como Hannie dejan atrás el comportamiento habitual que se esperaría de ellas en zonas civilizadas, en las cuales estarían confinadas a labores domésticas, para adoptar las costumbres y habilidades que el *western* convencionalmente sólo permite a los hombres adquirir y demostrar.

De manera contrastante, el trabajo como costurera de Tilly no la distancia de los valores que el *western* repudia como femeninos, sino que los enfatiza y representa como una fuente de poder. Tompkins, al comentar sobre el Oeste como un símbolo de libertad, nota lo siguiente: "El Oeste parece ofrecer un escape de las condiciones de vida en una sociedad industrial moderna [...] El deseo por cambiar lugares señala también una necesidad fuerte para la autotransformación [...] una traducción del yo en algo más puro y más auténtico, más intenso, más real" (1992: 4).[13] De tal manera, el "superficial" mundo de la alta costura, con su enfoque en las apariencias, está en conflicto con el valor otorgado a lo "auténtico". Los protagonistas de las obras de este género suelen distinguirse por vestir ropa apta para las largas travesías en las tierras del Oeste, la cual en ocasiones se puede volver icónica. Un ejemplo de lo anterior serían los ponchos que emplean los respectivos personajes que interpreta Clint Eastwood en *Por unos dólares más* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) y en *El bueno, el malo y el feo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966). Por otra parte, también cabe destacar que, en el ámbito del cine, el *western* ha desarrollado con el paso de los años una

iconografía, producto del proceso de codificación narrativa y visual de ciertos objetos (Schatz, 1981: 23). La vestimenta es uno de los aspectos que ha sido codificado en los filmes de este género. Por ejemplo, en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), el personaje de Ringo Kid (John Wayne) porta un sombrero blanco mientras que el asesino de su padre y hermano, Luke Plummer (Tom Tyler), lleva puesto uno negro. En este caso el color de los sombreros implica lo que Schatz denomina como un "*valor temático*" (1981: 23):[14] el blanco está asociado a la bondad mientras que el negro a la maldad. Sin embargo, raramente se le otorga un valor importante a la moda en sí, y menos a la alta costura, dentro de las narrativas *western*. Con frecuencia, se confina la representación de la moda en el género como un aspecto secundario y suplementario dentro de la trama; su valor suele limitarse a la ambientación y caracterización, y se muestra con poca relevancia para las acciones de los personajes. *El poder de la moda*, por medio del personaje de Tilly, rompe con tal patrón.

En su primera gran aparición ante el resto del pueblo en un partido de rugby, Tilly lleva puesto un vestido rojo provocador que la distingue claramente del resto de las mujeres, quienes portan vestimentas de colores menos vivos y de tonos similares al paisaje árido que las rodea. Ropa femenina llamativa no es del todo extraña al *western*, frecuentemente se representan de tal modo a las actrices y prostitutas de los pueblos fronterizos. Tales atuendos suelen remarcar la función de las mujeres que los llevan puestos como objetos de deseo masculino. Aunque este estatus les confiere a las mujeres un poder relevante en el plano erótico o romántico, éste tiende a estar subordinado a la fuerza física y a la destreza con las armas del tradicional protagonista masculino. En el filme de Moorhouse, el poder seductor de la vestimenta de Tilly en el partido de rugby se manifiesta en la confusión y distracción que genera en los jugadores de Dungatar, quienes empiezan a enfocar su atención sobre ella en vez del partido. Además, se destaca la consciencia que tiene Tilly sobre el efecto que causa en su entorno. Durante el medio tiempo del partido de rugby, Tilly ofrece sus servicios como costurera a Gertrude Pratt (Sarah Snook), otra pueblerina, quien le responde: "'Un vestido no puede cambiar nada" (Moorhouse, 2015).[15] Tilly, después de decirle a Gertrude que la observe y aprenda, sale de nuevo para lo que resta del partido con otro

vestido de alta costura; ahora son los miembros del equipo contrario que se distraen, así permitiendo que los jugadores de Dungatar se recuperen y ganen el partido. De tal manera, Tilly logra contradecir el comentario de Gertrude; un vestido sí puede cambiar algo. Esta afirmación del poder de la moda (enfatizado también por el título de la película en español) se destaca aún más en el contexto de la muestra de fuerza física, tradicionalmente asociado a lo masculino, que representa el partido de rugby.[16] Lo femenino —manifestado tanto en la ropa de alta costura como en la sexualidad de Tilly que los vestidos enfatizan— se impone sobre el despliegue de masculinidad por parte de los jugadores.

El poder de la moda también la representa con poderes "transformativos" en otras escenas. Si bien como costurera Tilly es capaz de diseñar y fabricar vestimentas para ambos sexos, sólo una vez en la película la vemos hacer una prenda para un hombre (un traje para Teddy); el filme representa a la población femenina del pueblo como su principal fuente de trabajo y Gertrude ejemplifica lo que la "magia" de Myrtle les ofrece.[17] Después de ser testigo del poder de un vestido en el partido de rugby, Gertrude comisiona a Tilly que le elabore uno para un baile. Con el atuendo que le ha preparado, Gertrude logra finalmente llamar la atención de William Beumont (James Mackay), hijo de una familia adinerada. A partir del baile, se establece una relación amorosa entre los dos que culmina en su matrimonio. La unión entre William y Gertrude sucede a pesar de la oposición inicial de la madre de él: ella cree a Gertrude, hija de los dueños de la tienda de abarrotes de Dungatar, inferior al tipo de pareja a la cual pudiese aspirar William. Tilly no sólo posibilita que Gertrude logre el amor y ascienda de rango social sino que también modifica hasta cierto punto su comportamiento. Después del baile, Tilly provee a Gertrude con vestimentas para su vida cotidiana y, de manera paralela a su uso de estas prendas, Gertrude pasa de ser una mujer callada y tímida a una más segura de sí misma al grado de ser condescendiente y arrogante. El mismo filme hace explícita esta capacidad de Tilly de transformar a la gente con un comentario que le hace su madre, Molly: "'Tú puedes crear —puedes transformar a la gente— eso es muy poderoso'" (Moorhouse, 2015).[18]

Sin embargo, Gertrude también sirve para evidenciar las limitaciones de los poderes de los atuendos que fabrica Tilly. Si bien Tilly logra que la

gente se vea mejor, no puede hacer que sean personas más bondadosas. Gertrude de niña delató —para salvarse a ella misma— la ubicación de Tilly a unos niños que la querían dañar; como adulta, Gertrude no tiene ningún problema en marginar, junto con la mayoría de los habitantes de Dungatar, a Tilly después de la muerte de Teddy. Los vestidos de Tilly no han tenido el menor efecto en el egoísmo de Gertrude ni en la hipocresía del resto del pueblo que ha gozado de sus labores pero que sigue vituperándola a sus espaldas. *El poder de la moda* pareciera confirmar así el dicho de "aunque la mona se vista de seda, mona se queda". Este límite a los poderes transformativos de las vestimentas que produce Tilly genera tensión con la revaloración que otorga la película a la moda, particularmente la femenina. Por un lado, se representa el poder que pueden tener los atuendos, como en la escena del partido de rugby; pero, por otro lado, el filme constriñe los efectos de las vestimentas a la apariencia de los individuos. De tal manera, *El poder de la moda* sigue reforzando hasta cierto punto la dicotomía entre lo superficial y lo auténtico encontrada en *westerns* tradicionales: aunque la moda se represente —con sus connotaciones superficiales y femeninas— en algunas situaciones como el poder dominante, no es lo suficientemente potente en otras circunstancias para trascender al marco de lo que se considera "auténtico", como la personalidad o el carácter de los individuos.

Esta ambivalencia en la representación del valor y poder de la moda se puede apreciar también en el final de la película. Una parte de la venganza final ejecutada por Tilly es el diseño de las prendas para el grupo teatral del otro pueblo contra el cual compite la delegación de Dungatar. De cierta manera, esta acción es un castigo adecuado para gran parte de los habitantes: se preocupan tanto por las apariencias y son humillados precisamente en un espacio público, en un evento en el cual la reputación del pueblo está en juego. Por otra parte, sin embargo, la escena del concurso teatral palidece en fuerza dramática si la comparamos con la otra acción principal llevada a cabo por Tilly al final del filme: la quema de Dungatar. Este incendio, una muestra de poder desligada casi completamente de la moda,[19] es lo que termina por dominar las escenas finales de *El poder de la moda*, no la derrota de los pueblerinos en la competencia teatral. Por lo tanto, aunque la moda tiene un rol en la resolución del filme, no es

representada como la herramienta más potente que Tilly tiene a su disposición al término de la película.

Otro aspecto en el que Tilly difiere con respecto a otras mujeres del género *western* es el grado de importancia que se otorga a su romance con Teddy. En gran parte del filme, parecería que el vínculo romántico que se desarrolla entre los dos terminará por definir la película al ofrecer el estereotípico "final feliz".[20] Teddy acepta a Tilly sin prejuicios desde que ella regresa a Dungatar: la apoya y ofrece desde una temprana etapa de su relación la posibilidad de ser su protector. Lo último se evidencia en un diálogo entre los dos en el cual Teddy le dice: "'Cuidaré de ti, si es lo que quieres'" (Moorhouse, 2015).[21] Tilly, inhibida por la supuesta maldición sobre ella, inicialmente ofrece resistencia al cortejo de Teddy. Sin embargo, con el paso del tiempo va cediendo hasta que, después de averiguar la verdad sobre su supuesto crimen y la identidad de Evan como su padre, consuma su relación con Teddy. En el lecho, Teddy le propone que se casen y luego se vayan de Dungatar con sus respectivos seres queridos a un mejor lugar, en donde no haya ni odio ni venganza. De tal manera, en este futuro alterno que Teddy ofrece a Tilly, ella ya no se preocuparía por lidiar con su rol en la comunidad o en resarcir los agravios del pasado: su relación como pareja sería lo más importante en su vida, y así Tilly formaría parte del elenco de mujeres en el *western* que ven su rol en la narrativa definida por el amor. Tilly accede a la propuesta de Teddy y, por un momento, parecería que su romance sí terminará por definir la trama del filme; sin embargo, antes de que puedan ejecutar su plan, Teddy muere sofocado en un silo lleno de sorgo. En consecuencia, se imposibilita el convencional final feliz romántico en el cual el amor es la solución a los conflictos principales de la narrativa; Tilly debe buscar otras maneras y personas en las cuales apoyarse para resolver sus problemas. Por lo tanto, si bien la relación de Tilly con Teddy sí tiene importancia, este desenlace evita que el romance entre ambos acabe por definir tanto al personaje de Tilly como la trama del filme.

El poder de la moda se distingue de otros *westerns* no sólo por la caracterización de Tilly como protagonista, sino también por el enfoque que concede a otras mujeres y las relaciones entre ellas. Si bien los *westerns* sí representan las interacciones entre personajes femeninos, éstas suelen ocupar un lugar secundario dentro de la narrativa. Como ejemplos de lo

anterior están Dallas (Claire Trevor) y Lucy (Louise Platt) en *La diligencia* y el burdel de prostitutas en *Los imperdonables* (*Unforgiven*, 1992). Durante el transcurso de *La diligencia*, la audiencia es testigo de la relación que se desarrolla entre Dallas y Lucy. En un inicio, las interacciones entre ambas son tensas debido a la diferencia de su clase social y el estigma que cae sobre Dallas como prostituta. Con el tiempo, Dallas se gana el respeto de Lucy al asistirla con el nacimiento de su bebé y al cuidarlo en lo que resta del viaje de la diligencia. La trama del filme, no obstante, se centra en el vínculo amoroso que surge entre Dallas y Ringo, reiterando así que en el *western* tradicional la relación más importante para una mujer es con su amado. Asimismo, el aislamiento de Dallas desde el inicio del filme y su rechazo por parte de Lucy, el único otro personaje femenino en la diligencia, durante gran parte de la película constata el siguiente comentario de Hehner sobre las mujeres en los *westerns*: "Las mujeres solitarias y aisladas —particularmente mujeres sin acceso a compañía femenina— son comunes en los *westerns*. El resultado satisfactorio de este aislamiento, desde una perspectiva masculina, es que cualquier héroe *western* que pase tiene una alta probabilidad de encontrar a una mujer que le dedique su atención y afecto" (1991: 111).[22]En el caso de *Los imperdonables*, las prostitutas de un burdel son las responsables de desencadenar la trama al poner una recompensa por la matanza de dos vaqueros que han desfigurado a una de ellas. A pesar de que el filme sí muestra escenas en las cuales se aprecia la solidaridad entre ellas como una comunidad, la mayor parte de la película se centra en William Munny, un pistolero infame, y en cómo él retoma su pasado violento al ir a reclamar la recompensa de las prostitutas. Incluso en los dos ejemplos ya mencionados de *westerns* con mujeres en roles protagónicos, *True Grit* y *Hannie Caulder*, se puede apreciar la falta de representación de las relaciones entre mujeres. Las principales relaciones que establecen tanto Mattie como Hannie en sus respectivas obras son con personajes masculinos: Mattie con Rooster Cogburn y LaBoeuf, y Hannie con Thomas Price (Robert Culp). De tal manera, se puede apreciar cómo el mundo de las mujeres en gran parte de los *westerns* gira en torno a un hombre o varios; todas las demás relaciones son relegadas a un plano secundario.

Si bien en *El poder de la moda* Tilly establece relaciones importantes con dos hombres, Teddy y el Sargento Farrat, el filme otorga un valor destacado a sus vínculos con otras mujeres. Entre todas ellas, Molly —la madre de Tilly— tiene el rol más preponderante en el filme. Durante la mitad inicial de la película, Molly afirma no tener memoria de quién es Tilly, a pesar de los esfuerzos por parte de esta última por hacerla recordar. *El poder de la moda* representa como causa de la "locura" y pérdida de memoria de Molly el trauma provocado por su separación de Tilly. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en uno de los primeros diálogos entre las dos cuando Tilly revela a Molly que ella misma también ha perdido un hijo y sabe que "'no hay nada más terrible que perder a un hijo; es suficiente para volverte loca'" (Moorhouse, 2015).[23] El restablecimiento de la relación madre-hija se vuelve uno de los ejes centrales de la película, incluso a veces eclipsando la búsqueda de Tilly por la verdad sobre su pasado. Si bien en un inicio Tilly parece haber vuelto a Dungatar para averiguar sobre el crimen que supuestamente cometió de niña, al final del filme se sugiere que en realidad regresó para cuidar a su madre:

> TILLY. Yo…yo regresé…
> MOLLY. Por mí, porque pensaste que te necesitaba, pero realmente eras tú quien me necesitaba. (Moorhouse, 2015)[24]

De tal manera, se representa el afecto de Tilly por su madre como uno de los motivos que desencadenan la trama de la película, otorgándole así un rol importante dentro de la narrativa. Asimismo, el vínculo entre Molly y Tilly también es fundamental para la ejecución de la venganza de esta última contra gran parte de los habitantes de Dungatar. Molly apoya a Tilly después de la muerte de Teddy y la anima a que use sus habilidades como costurera en contra del pueblo. De hecho, es Molly quien idea y posibilita el plan de humillar a Dungatar en la competencia teatral: antes de morir por un infarto, encarga que se mande una carta a nombre de Tilly —sin que esta última lo sepa— para ofrecer sus servicios al grupo teatral del pueblo contra quien compite Dungatar. El lazo entre Tilly y su madre, de esta manera, tiene un rol fundamental en el desarrollo de la trama de *El poder de la moda*.

El apoyo mutuo que se dan Molly y Tilly no es la única muestra de solidaridad femenina dentro del filme, también se evidencia en sus

interacciones con Irma Almanac (Julia Blake) y Marigold Pettyman (Alison Whyte). Irma es la esposa del boticario del pueblo, Percival Almanac (Barry Otto). Él es caracterizado como un esposo abusivo[25] y un hombre que muestra un desdén por cualquier muestra explícita de sexualidad femenina: lo anterior se evidencia en una escena en la que ve unas fotos de mujeres en trajes de baño y comenta que son "'pecadoras'" (Moorhouse, 2015).[26] A pesar de la desaprobación de Percival hacia Molly, cuyo estatus como madre soltera hace que él la considere una "'puta'" (Moorhouse, 2015),[27] Irma apoya a esta última en varias instancias. En un diálogo entre Tilly, Molly e Irma, la audiencia se entera de que Irma ha ayudado a Molly —durante la ausencia de Tilly de Dungatar— al enviarle secretamente alimentos. Asimismo, Irma también es quien entrega la carta que Molly ha escrito en nombre de Tilly a la oficina de correos; Molly le deja saber que, si ella misma les llevase la carta, no la enviarían. Por su parte, Tilly y Molly proveen a Irma con pasteles que contienen hachís, con el fin de aliviar el dolor de sus articulaciones; Percival se rehúsa a dar analgésicos a su esposa por temor a que se vuelva adicta y tiene la convicción de que sólo necesita el perdón de Dios y una alimentación plena para mejorarse.

En lo que concierne a Marigold, su esposo se ha aprovechado y abusado de ella de varias maneras. La primera interacción que se muestra entre los Pettyman es de Evan ofreciendo a Marigold un "tónico" que la adormece. Una vez que ella está inconsciente, Evan procede a violarla. Más adelante en el filme, en el primer encuentro de Marigold con Tilly, se evidencia que Evan nunca le ha dicho a Marigold cómo murió Stuart, su hijo: ella piensa que Stuart falleció al caer de un árbol. También sale a la luz hacia el final del filme que Evan tampoco le contó a Marigold sobre su relación con Molly y Tilly. De hecho, Marigold se entera sobre el parentesco entre ellas y Evan por boca de Tilly, la cual también le revela otros datos sobre el pasado de Evan: él se interesó en Marigold porque el padre de ésta, uno de los concejales anteriores del pueblo, le había dejado toda su fortuna a ella.[28] Después de obtener esta información, Marigold confronta a Evan y el inicio del diálogo entre ellos permite a la audiencia apreciar el rol que Tilly ha tenido en propiciar esa situación:

EVAN. ¿Estás enferma?

> MARIGOLD. Estaba enferma, Evan. Me estás haciendo enferma, pero Tilly Dunnage me ha curado. (Moorhouse, 2015)[29]

En su discusión, Evan revela que él la puede mandar a un asilo en cualquier momento por su "inestabilidad" mental y dependencia de las drogas, factores ya conocidos por su médico. En vez de frenar la ira de Marigold, la información anterior la conduce a causarle heridas fatales con un cuchillo; si su estado mental ya está puesto en duda a nivel institucional, son altas las probabilidades de que sea enviada a una institución psiquiátrica en vez de una prisión. Tilly, de esta manera, ha posibilitado que Marigold pueda vengarse de las injurias que ha sufrido a manos de Evan. *El poder de la moda* destaca así los lazos entre mujeres como una fuente de apoyo contra la marginación y el abuso.

Sin embargo, el filme de Moorhouse no se enfoca solamente en las mujeres como víctimas sino también como agentes de opresión. A primera vista, el personaje de Evan Pettyman parecería ser el antagonista principal del filme. Después de todo, son las órdenes e influencia de Evan lo que separan a Tilly de su madre. Asimismo, también es Evan quien contrata y trae a otra costurera, Una, con la intención de que el nuevo estatus y poder de Tilly se derrumben. No obstante, es la comunidad de Dungatar en general, salvo los otros individuos que ocupan una posición marginal como Tilly (Molly, Irma, Marigold, el Sargento Farrat y la familia McSwiney), la que termina representando el verdadero mal. Los actos de venganza más sobresalientes por parte de Tilly, la humillación del pueblo en la competencia teatral y el incendio del mismo, son contra los habitantes en general y no tanto contra Evan u otra persona en particular.[30] Aunque la mayoría de los habitantes de Dungatar es representada como cómplice en la marginación de Tilly y su madre, la película destaca el rol que tienen en esto la mayoría de las mujeres del pueblo. Este énfasis que se otorga a los personajes femeninos se puede apreciar cuando Molly va a la tienda de abarrotes después de la muerte de Teddy. Dentro de la tienda un grupo de pueblerinos está discutiendo lo ocurrido con Teddy y reafirman su creencia en la maldición que personifica Tilly para la gente a su alrededor. Molly, al entrar, los contradice, acusándolos a ellos como los responsables de la muerte de Teddy: "'Fueron ustedes quienes mataron a Teddy. Él murió intentando probar que su amor por ella era más fuerte que el odio de

ustedes. Cualquiera se moriría tratando de probar eso […] ustedes son la maldición'" (Moorhouse, 2015).[31] Si bien el juicio de Molly va dirigido al grupo entero, cabe notar que sólo un hombre (el dueño de la tienda) está presente en el grupo de habitantes del pueblo. Este enfoque en las mujeres no implica que los hombres del pueblo estén libres de culpa, pero sí enfatiza que las pueblerinas son quienes muestran el mayor grado de hipocresía hacia Tilly: ellas son el principal grupo que se ha beneficiado con su trabajo y aun así no dudan en insultarla en su ausencia. De tal manera, los actos de venganza que realiza Tilly se dirigen de manera particular contra las mujeres del pueblo, quienes son las que más la han perjudicado. Las relaciones entre mujeres, tanto de apoyo como de opresión, ocupan así un lugar importante en *El poder de la moda*.

El filme de Moorhouse cuestiona la masculinidad tradicional del *western* por medio de la caracterización del Sargento Farrat como un travesti. Es importante notar que practicar el travestismo no equivale a ser ni un individuo transgénero ni uno de orientación homosexual, como lo evidencia el caso del Sargento Farrat. Aunque el amor por la moda, sobre todo la femenina, definen al sargento, el filme nunca lo caracteriza como alguien que se identifique como una mujer o que sea atraído sexualmente por un hombre. De tal modo, argumento que Farrat representa más bien un caso de lo *queer*, palabra que empleo de la siguiente manera: "Un término crítico o categoría que incorpora en su definición una subversión y desmantelamiento de la normatividad en todas sus manifestaciones, particularmente aquellas que se vinculan con suposiciones de sentido común sobre el género y la sexualidad" (Needham, 2010: 2).[32] El travestismo del sargento es así uno de los elementos más subversivos del filme; la afrenta que presenta al concepto de la masculinidad no puede ser simplemente normalizada como algo "femenino" u "homosexual". Por lo tanto, se genera una fractura dentro del mismo concepto de lo masculino, ya que comportamientos normalmente considerados ajenos a éste se representan como propios.

Por otra parte, la profesión del Sargento Farrat también tiene un rol importante en la crítica que hace su caracterización a la noción tradicional de masculinidad dentro del filme. El sargento es la principal figura policiaca de Dungatar (ningún otro policía es mostrado en el filme salvo en el arresto

del mismo Farrat), y como tal es el representante de la ley y el orden social establecidos; Farrat ocupa así el mismo rol que la figura del alguacil, la cual es más común en el *western*. En el espacio fronterizo de este género, donde el orden civilizado se encuentra inestable y bajo amenaza constante, los alguaciles a veces prescinden de la ley y la justicia al darle prioridad a la preservación del orden.[33] En *El poder de la moda*, es en particular el orden heteronormativo que el Sargento Farrat mantiene a costa de cometer una injusticia. En un diálogo con Tilly, Farrat revela que resistió ante la demanda de Evan de mandarla lejos cuando ella era niña. No obstante, cedió cuando Evan amenazó con hacer públicos unos dibujos que había hecho Farrat de sí mismo en diferentes atuendos, con la implicación de que algunas de estas prendas eran en ropa femenina; con tal revelación, el sargento hubiese perdido su hogar y trabajo. De tal manera, el sargento ejemplifica lo cuestionable que es el aparente orden social en Dungatar: con el fin de mantener la apariencia de que todo es como “debería” ser y para servir los intereses de unos cuantos, se han cometido o permitido injusticias y abusos en el pueblo.

Sin embargo, es importante notar que el sargento desarrolla una amistad con Tilly desde que ella regresa a Dungatar y la apoya en varias instancias durante el transcurso de la película. El auxilio más significativo que Farrat ofrece a Tilly, de manera voluntaria y sin que ella se lo pida, ocurre cuando muere el boticario después de correr dentro de un charco en la parte posterior de su casa y así ahogarse (debido a su condición física, Percival no puede frenar su movimiento sin la asistencia de otra persona). Cuando la asistente del boticario va con Irma para ver por qué esta última no impidió el movimiento de su esposo como solía hacer, descubre que Irma está inconsciente por la ingesta de los pasteles de hachís traídos por la madre de Tilly. Para este momento de la película, Molly ya está muerta, entonces, la asistente declara su intención de acusar legalmente a Tilly por drogar a Irma. El sargento decide asumir la culpa por la elaboración de los pasteles, a pesar de que hacerlo implica su arresto, con el fin de reparar de algún modo el daño que le hizo a Tilly en el pasado. En la escena de su detención, Farrat repudia el uniforme de policía con el cual se presentaba ante los ojos de la sociedad a favor de un atuendo colorido de torero español; decide también revelar públicamente su travestismo al repartir dibujos que

comprueban su “perversión”. El filme valida así la desestabilización que presenta el travestismo del sargento al ideal de masculinidad tradicional del *western*: la aceptación de su preferencia indumentaria es representada de manera positiva, al estar vinculada simbólicamente con el resarcimiento del agravio que había cometido.

El final del filme también cuestiona los valores convencionalmente asociados a lo masculino del *western* al invertir el desdén tradicional de este género hacia lo civilizado. Cabe recordar, como se mencionó previamente, el vínculo semántico en el *western* entre lo civilizado y lo femenino; ambos son conceptos que son frecuentemente desvalorados en este género ante lo salvaje y lo masculino. En *El poder de la moda*, se aprecia esta asociación entre lo femenino y civilizado en la profesión de Tilly como costurera: ella ha desarrollado sus habilidades en grandes centros urbanos de la moda como París, Londres y Milán. Al final de la película, con gran parte de Dungatar en llamas, Tilly no parte para una vida errante en el desierto australiano —como se esperaría de la gran mayoría de los protagonistas de un *western*— sino que toma un tren dirigido a Melbourne con la intención de regresar a París. De tal modo, la película termina por favorecer la vida en núcleos urbanos sobre la que uno podría esperar tener en un pueblo fronterizo característico del *western*. John Cawelti comenta lo siguiente con respecto a las acciones del típico héroe en este género: “El héroe del *western* se encuentra colocado entre la vieja vida y la nueva con la responsabilidad de emprender las acciones que traerán la destrucción final de la vieja vida y el establecimiento de la sociedad civilizada” (1997: 193-194).[34] En el incendio de Dungatar se destruye simbólicamente la anticuada y conservadora vida fronteriza; pero sin esperanza o intención alguna de que se implemente otro orden social más “civilizado” en su lugar, y no hay tampoco un sentimiento de nostalgia por lo que se ha perdido. *El poder de la moda* ubica el futuro de Tilly en el espacio “civilizado” de las grandes ciudades, sitios repudiados por gran parte de los protagonistas del *western*.

La cantidad e importancia de las modificaciones que hace el filme de Moorhouse a las convenciones del género *western* generan la siguiente pregunta: ¿sí es *El poder de la moda* un *western*? Moorhouse describe su película de la siguiente manera: “‘Me gusta decir que es un *spaghetti western* tipo realismo mágico, algo como *Los imperdonables* con una

máquina de coser" (Ross; 2015, 22 de octubre: pár. 1).[35] Entonces, se puede apreciar, al menos por parte de la directora del filme, un reconocimiento de la influencia del *western* en la película. Sin embargo, el vínculo entre *El poder de la moda* y este género no fue destacado por varios críticos, quienes más bien en sus reseñas notaron la presencia de varios otros géneros dentro del filme: Benjamin Lee describe la película como "un huracán genérico cambiante y tonalmente desigual" (2015, 15 de septiembre: pár. 3);[36] Luke Buckmaster nota cómo "el filme de Moorhouse salta como un pogo saltarín entre diferentes géneros y estados de ánimo (2015, 17 de octubre: pár. 3),[37] y Jon Frosch comenta sobre cómo "*El poder de la moda* cambia de tema y género como una docena de veces antes de los créditos finales; no tanto mezclando como tambaleándose entre comedia romántica, melodrama, *whodunit*, *screwball*, film *noir* y más" (2015, 14 de septiembre: pár. 4).[38] La confusión que provoca el filme con respecto a su género no solamente se evidencia en su recepción por parte de los críticos, sino también en su distribución y publicidad. En una nota al pie de página previa (no. 20), destaqué cómo los cortos de *El poder de la moda* promueven la película como una *chick flick* romántica. Asimismo, se puede apreciar cómo el filme tampoco fue distribuido como un *western* con los siguientes ejemplos: Amazon clasifica la película como un "drama" o "comedy", y la versión neozelandesa de la tienda en línea de iTunes también la coloca bajo el género de "drama". De esta manera, se pueden notar las discrepancias con respecto a la percepción del género de *El poder de la moda* al nivel de su producción, comercialización y recepción.

Con el fin de argumentar mi interpretación del filme de Moorhouse como un *western*, considero pertinente recurrir a la teoría de géneros para delinear la particular problemática genérica que presenta esta película. Rick Altman identifica cinco elementos que componen la recepción del cine de género: una audiencia genérica, reglas y convenciones genéricas, un contrato genérico, tensión genérica y frustración genérica (1996: 280). Los tres últimos elementos son relevantes en este trabajo, ya que es en ellos donde surge la confusión con respecto al género (o géneros) de *El poder de la moda*. El contrato genérico es un "acuerdo implícito entre los productores del cine de género (para producir los placeres genéricos anunciados) y los consumidores de este cine (de esperar y preferir eventos y placeres

genéricos específicos)" (Altman, 1996: 280).[39] La integridad de este acuerdo tácito, para el espectador, depende de la tensión genérica, "la actualización de las normas genéricas y la falta de respetarlas",[40] y si ésta última resulta en una frustración genérica, "la emoción generada por el fracaso del filme en respetar las normas genéricas" (Altman, 1996: 280).[41] Ahora bien, cabe notar que cierto grado de frustración es inherente a cualquier obra de cualquier género por el funcionamiento mismo de estos últimos como *tipos* y no *clases*. Alastair Fowler explica la importancia de tal distinción, la cual radica en que, al ser un tipo, un género no puede estar delimitado por un conjunto de características fijas que permitirían el establecimiento de una clase: "No suponemos que todos sus [del género literario] rasgos característicos necesitan ser compartidos por todos las demás manifestaciones del tipo. En particular, nuevas obras en un género pueden contribuir características adicionales" (1982: 38).[42] Esta conceptualización de los géneros reconoce su naturaleza dinámica: siempre están cambiando y, por lo tanto, una obra no puede respetar *todas* las normas de un género dado. No obstante, el incumplimiento de ciertas normas, particulares a cada género, conlleva a una frustración que evita que la obra se pueda considerar como un ejemplar de un cierto género, ya que el público considera que se ha roto el contrato genérico. Las reseñas previamente mencionadas de *El poder de la moda* atestiguan la percepción de tal ruptura entre cierto público que quizás esperaba un *western* convencional después de leer entrevistas como la de Ross a Moorhouse, o un romance al ver los cortos del filme.

Es importante notar, sin embargo, que la frustración genérica no es la única reacción que un público puede tener ante las alteraciones que una obra hace a las normas convencionales de un género. La frustración genérica, así como es definida por Altman, es una emoción con una carga negativa, conlleva un repudio y rechazo por parte de la audiencia; esto se evidencia en el siguiente comentario que hace al respecto de cómo puede variar la recepción de una obra con el tiempo: "Lo que fue percibido como frustración génerica en la era de los estudios se vuelve en placer metagenérico en la era reciente de la parodia sobre los géneros" (1996: 280).[43] Este placer metagenérico al cual se refiere Altman está ausente de su lista de los elementos que comprenden la recepción de una obra de cine

de género; sin embargo, a mi parecer, su inclusión en tal lista es necesaria ya que describe la reacción emotiva positiva que nos pueden suscitar los cambios que una obra hace a un cierto género. Si la única reacción que pudiésemos tener como público ante las modificaciones que se hacen a un género es la de repudio, los géneros en sí no existirían: siempre quisiéramos ver *literalmente* lo mismo. Los géneros, en cambio, se forman y perduran porque nos gusta leer u observar *variaciones* de lo mismo. La recepción —ya sea con placer o frustración— de un público ante los cambios que una obra hace a un género depende de la conceptualización de este último.

Es la noción e idea que tenemos del *western* que está en la raíz del dilema sobre la pertenencia de *El poder de la moda* a este género. Si bien estaría de acuerdo en que se rompe el contrato genérico con el género de romance en *El poder de la moda*, argumento que existe ambigüedad al respecto en el caso del componente *western* del filme.[44] La película de Moorhouse cumple con varias características que la alinean con este género. Entre los rasgos típicos del *western* en *El poder de la moda*, uno de los más importantes es el lugar en donde se desenvuelve la narrativa del filme. Cabe destacar que no es el desierto australiano en sí lo que contribuye a que la película se considere como un *western*, sino lo que simboliza: el espacio fronterizo entre lo civilizado y lo salvaje. Si bien no existe —como en obras tradicionales del género— un grupo de personas explícitamente "salvajes" como bandidos o grupos indígenas en el filme, sí se muestra el orden social de Dungatar como inestable por la corrupción e hipocresía que reinan en el pueblo. Asimismo, la valoración positiva que el filme otorga a los grandes núcleos urbanos (representados como la posibilidad de una mejor vida) comparada con la representación de Dungatar y sus habitantes, reafirma el estado menos "civilizado" del pueblo ficticio australiano. De tal manera, Dungatar se coloca en ese espacio liminal entre lo civilizado y lo salvaje común al *western*. Por otra parte, el restablecimiento del orden social, una de las preocupaciones centrales a las tramas del *western*, también tiene el papel dominante en la narrativa de *El poder de la moda*. Ni el género de romance, ni el criminal detectivesco (presente en la búsqueda de Tilly por la verdad sobre su supuesto crimen) terminan por tener el rol principal en la venganza final de Tilly contra los habitantes de Dungatar. Estos aspectos de la ubicación y trama del filme, aunados a otros que conciernen la estética

del filme —por ejemplo, la colocación de los *tees* en uno de los vestidos de Tilly asemeja la de las balas de los pistoleros tradicionales— establecen un vínculo fuerte con el *western*. Por lo tanto, la conceptualización del *western* que no considera *El poder de la moda* como un ejemplar del género se fundamenta en la ausencia de otros rasgos que considera como igual de importantes o indispensables.

Dada la naturaleza de los principales cambios que el filme de Moorhouse realiza con respecto al *western*, los cuales se centran principalmente —como se ha visto a lo largo de este artículo— en una revaloración de lo que se considera como femenino dentro de este género, sugiero que la noción del *western* que excluye la película del género es una que lo considera "esencialmente" masculino. No niego que durante su historia este género ha privilegiado los valores que atribuye a ciertos ideales de masculinidad en contraposición a aquellos que se relacionan tradicionalmente con lo femenino. Sin embargo, los géneros cambian con el paso del tiempo y considero cuestionable, por sus implicaciones ideológicas, una postura crítica que juzga que un *western* para ser tal no pueda darle prioridad a lo femenino. Asimismo, cabe notar que los modelos de masculinidad ensalzados por el *western* ya llevan varias décadas siendo cuestionados por obras dentro de o muy ligadas al género. Por ejemplo, la representación de Ringo como el vaquero galán en *La diligencia* contrasta con el personaje protagónico de Ethan Edwards (John Wayne), el exsoldado psicológicamente inestable y violento, en *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956), filme también dirigido por John Ford. Incluso obras recientes como *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007) resaltan el homoerotismo subyacente en el género. Si se acepta el cuestionamiento y replanteamiento del concepto de masculinidad en el *western*, considero que es igual de válido que ocurra lo mismo con la noción de feminidad. *El poder de la moda*, al vincularse estrechamente con el *western*, establece justamente este tipo de crítica hacia sus convenciones típicas con respecto a la representación de las mujeres y de la feminidad.

El filme de Moorhouse, de tal manera, nos ofrece una visión del *western* en la cual se desplaza la importancia tradicionalmente conferida de lo masculino a lo femenino. *El poder de la moda* no solamente coloca a una

mujer en el rol protagónico sino que también enfatiza su feminidad como una fuente de poder, en vez de representarla como una versión femenina de los típicos héroes masculinos del género. Además, la película destaca relaciones interpersonales entre mujeres y cómo pueden ser tanto una fuente de apoyo como de marginación, alejándose así de la representación convencional en los *westerns* de mujeres aisladas cuyos únicos lazos sociales estrechos suelen ser con hombres. Asimismo, el romance fallido entre Tilly y Teddy evita que el personaje de ella termine por definirse debido a su rol en una relación romántica, como muchas otras mujeres en *westerns* tradicionales. Por otra parte, la caracterización *queer* del Sargento Farrat presenta una crítica al orden heteronormativo, de cuyo binario hombre-mujer se privilegia a lo masculino, que ha dominado gran parte de la historia del género: la representación positiva de su travestismo vuelve inestable el límite entre lo masculino y lo femenino. El final del filme, la quema de Dungatar y la partida de Tilly hacia París también enfatizan la inversión del valor otorgado a lo femenino en la película, ya que simbólicamente representa un rechazo a la vida fronteriza por la civilizada y la connotación femenina que el *western* suele atribuirle. *El poder de la moda*, de tal manera, presenta una reivindicación de lo que el *western* frecuentemente establece como femenino, y así también cuestiona la supremacía del ideal de masculinidad tradicionalmente ensalzado por el género.

Obras mencionadas:

ALTMAN, Rick. (1996). "Cinema and Genre" en G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (276-285). Nueva York: Oxford University Press.

BUCKMASTER, Luke. (2015, 17 de octubre). "*The Dressmaker* Review—A Batty, Fancy-Frocked Revenge Story". *The Guardian*. Disponible en: www.theguardian.com/film/2015/oct/17/the-dressmaker-review-jocelyn-moorhouse-blows-small-town-drama-sky-high

BURR, Martha. (1997). *The American Cowgirl: History and Iconography, 1860-Present* (tesis doctoral). New York University.

BUSCOMBE, Edward. (1996). "The Western" en G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (286-293). Nueva York: Oxford University Press.

CANDY. (2015, 19 de mayo). "Erotica = Literature, Romance = Formula. GOT THAT?". *Smart Bitches Trashy Books*. Disponible en: smartbitchestrashybooks.com/2005/05/erotica_literature_romance_formula_got_that/

CAWELTI, John G. (1997). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

DOMINIK, Andrew (dir.). (2007). *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. Estados Unidos: Warner Bros.

"THE DRESSMAKER". *Amazon*. Amazon Video. Disponible en: www.amazon.com/gp/video/detail/B01L9Q577Y

"THE DRESSMAKER: JOCELYN MOORHOUSE". *iTunes New Zealand*. Disponible en: itunes.apple.com/nz/movie/the-dressmaker/id1050723986

MOVIECLIPS TRAILERS. (2015, 3 de agosto). "*The Dressmaker* Official International Trailer (2015) - Liam Hemsworth, Kate Winslet Drama HD". Disponible en: youtu.be/hyLrIq_ZHDA

MOVIECLIPS TRAILERS. (2016, 23 de agosto). "*The Dressmaker* Official US Release Trailer (2016) - Kate Winslet Movie". Disponible en: youtu.be/DMEu-1CIB_I

FORD, John (dir.). (1939). *Stagecoach*. Estados Unidos: United Artists.

_____. (1956). *The Searchers*. Estados Unidos: Warner Bros.

FOWLER, Alastair. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.

FROSCH, Jon. (2015, 14 de septiembre). "*The Dressmaker*: TIFF Review". *The Hollywood Reporter*. Disponible en: www.hollywoodreporter.com/review/the-dressmaker-819957

HEHNER, Barbara. (1991). *Hearts of the West: Some Aspects of Women's Roles in American Westerns*, 1939-1969 (tesis de maestría). York University.

HILLCOAT, John (dir.). (2005). *The Proposition*. Reino Unido/Australia: First Look Pictures.

KENNEDY, Burt (dir.). (1971). *Hannie Caulder*. Reino Unido: Tigon.

LEE, Benjamin. (2015, 15 de septiembre). "*The Dressmaker*—Kate Winslet Is Stitched Up in Oddball Revenge Drama". *The Guardian*. Disponible en: www.theguardian.com/film/2015/sep/15/the-dressmaker-kate-winslet-liam-hemsworth-review

LEONE, Sergio (dir.). (1965). *Per qualche dollaro in più*. Italia: PEA.

_____. (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo*. Italia: PEA.

MOORHOUSE, Jocelyn (dir.). (2015). *The Dressmaker*. Australia: Universal Pictures.

MOSER, Evelyn Christine Busch. (2005). *Heroines in Western Films* (tesis doctoral). University of Nevada, Reno.

NEEDHAM, Gary. (2010). *Brokeback Mountain*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

PORTIS, Charles. (2012). *True Grit*. Nueva York: Overlook.

ROMANCE Writers of America. (s.f.). "About the Romance Genre". *Romance Writers of America*. Disponible en: https://www.rwa.org/Online/Romance_Genre/About_Romance_Genre.aspx#The_Basics

ROSS, Monique. (2015, 22 de octubre). “*The Dressmaker*: Director Jocelyn Moorhouse Delves into Film’s Western Influences, Says Working with Kate Winslet Was ‘Beautiful’”. ABC [Australian Broadcast Corporation] *News*. Disponible en: www.abc.net.au/news/2015-10-23/dressmaker-director-jocelyn-moorhouse-talks-about-film/6875302

SCHATZ, Thomas. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: McGraw-Hill.

TASKER, Yvonne. (2013). “Women in Film Noir” en A. Spicer y H. Hanson (eds.), *A Companion to Film Noir* (353-368). Chichester: Wiley-Blackwell.

TOMPKINS, Jane. (1992). *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. Nueva York: Oxford University Press.

WHEDON, Joss (dir.). (2002). *Firefly*. Estados Unidos: Fox.

Notas de *El* western *se viste a la moda: la reescritura femenina del género* western *en* El poder de la moda

---

1. Por dar sólo unos ejemplos, tenemos westerns fílmicos como *The Proposition* (2005) y *El poder de la moda* (la obra analizada en este trabajo) que se sitúan en Australia. Asimismo, en algunos casos, el *western* ha dejado al planeta Tierra atrás para mezclarse con la ciencia ficción en obras como la serie televisiva *Firefly* (2002).

2. "the symbolic landscape of the western formula is a field of action that centers upon the point of encounter between civilization and wilderness".

3. Una de las manifestaciones más comunes del aspecto peligroso del espacio fronterizo del western son los grupos indígenas que lo habitan; sin embargo, sus representaciones suelen condenar sus sociedades y formas de vida como "barbarie" ante la hegemonía de la cultura occidental.

4. "the concept of individual freedom."

5. "the Western doesn't have anything to do with the West as such. It isn't about the encounter between civilization and the frontier. It is about men's fear of losing their mastery, and hence their identity, both of which the Western tirelessly reinvents".

Aunque la cita de Tompkins deja claro lo importante que es la masculinidad en el *western*, difiero con respecto a considerarla la preocupación principal del género. Si bien uno no puede negar que, durante gran parte de su historia, el *western* ha favorecido el mundo de lo masculino, la afirmación de Tompkins cierra la posibilidad de que pueda enfocarse y darle prioridad a una mujer y a lo que se considera femenino. Aunque sean una minoría, sí ha habido *westerns* protagonizados por mujeres, tal como se evidenciará más adelante en este artículo. Asimismo, este trabajo se centra en una obra que revalora lo femenino dentro del género.

6. "most Westerns portray women only in those areas of their lives where their concerns and actions impinge on an important male character".

7. "a catalyst for civilization, or a civilizer herself".

8. "while men may inhabit the borderland on a moral plane, for women it also represents the border of femininity and masculinity".

9. Para ejemplificar el potencial transgresivo del espacio del *western* para las mujeres, sirve recurrir a una comparación que establece Burr en su tesis doctoral: "the cowboy was iconized to bulwark ideas of masculinity; the cowgirl symbolizes instead a challenge to traditional American femininity" (Burr, 1997: viii). La figura del vaquero en el *western* como un modelo de masculinidad reafirma roles de género convencionales, mientras que su equivalente femenino representa una alternativa a las normas tradicionales con las cuales se rige el comportamiento de las mujeres.

10. Cabe enfatizar que con mi uso de "feminidad" durante el transcurso del trabajo no me refiero a una esencia que poseen todas las mujeres, sino a lo que culturalmente se ha construido como tal.

11. "1. To be menaced / to need rescuing […] 2. To mark a man's passage to maturity […] 3. To heal the hero in body and spirit."

12. En este caso se ha optado por conservar el título original en inglés, ya que la traducción que se ha empleado para las versiones fílmicas, *Temple de acero*, es también el título para una novela de costumbres de Juan F. Muñoz y Pabón.

13. "It [el Oeste] seems to offer escape from the conditions of life in modern industrial society […] The desire to change places also signals a powerful need for self-transformation […] a translation of the self into something purer and more authentic, more intense, more real."

14. "*thematic value*."

15. "'a dress can't change anything.'"

16. Un aspecto relevante de la primacía que se otorga a lo femenino sobre lo masculino es el contexto histórico en el cual se inserta la narrativa del filme. Cerca del inicio de la película, se establece que el regreso de Tilly a Dungatar ocurre en 1951. Para esta época, el proceso de colonización y expansión por parte de los europeos de Australia había finalizado (aunque cabe mencionar que hasta el inicio de los años treinta siguió habiendo resistencia armada por parte de la población indígena en algunas zonas). Por lo tanto, la amenaza de ataques por aborígenes o bandidos es mínima, y no hay necesidad de las habilidades pistoleras con las cuales se vincula la masculinidad en gran parte de los westerns. Asimismo, hay que recordar los cambios en el rol de las mujeres en la sociedad durante la Segunda Guerra Mundial y el periodo de posguerra; estos contextos históricos les permitieron mayor independencia y libertad para contribuir en un inicio tanto al esfuerzo de guerra como al proceso de reconstrucción. Tilly, una profesionista exitosa y soltera (al menos en lo que se nos describe de su vida en el filme), ejemplifica este nuevo paradigma para las mujeres que ofrecía una alternativa a la vida casada y confinada al ámbito doméstico. *El poder de la moda*, en su caracterización de Tilly, remite a la audiencia al cine noir para enfatizar el vínculo entre ella y este nuevo modelo de feminidad. Yvonne Tasker nota como "el *noir* presenta a personajes femeninos que no se conforman a los códigos convencionalmente femeninos —es decir, sumisos— del cine de Hollywood [...] las mujeres del noir expresan un distanciamiento, el cual tiene su base en las ideologías cambiantes del género de los años cuarenta (noir features female characters that do not conform in any straightforward way to conventionally feminine—that is, submissive—codes of Hollywood cinema […] noir women express a dislocation which is absolutely grounded in the shifting gender ideologies of the 1940s" [2013: 359]). En la escena del arribo de Tilly a Dungatar, se puede apreciar la estética *noir* en la iluminación de clave baja: al llegar de noche, hay una preponderancia de áreas sombreadas por las escasas fuentes de luz. Así, la primera aparición de Tilly adulta en la película ya sugiere su identificación como una mujer noir sacada de su contexto habitual de las grandes urbes para integrarse al espacio del *western*. El contexto sociohistórico de *El poder de la moda*, de tal manera, modifica el valor tradicionalmente asignado por el western a lo femenino y lo masculino.

17. Me parece apropiado describir las habilidades de Tilly con la costura como casi sobrenaturales, ya que en el transcurso del filme es caracterizada en varias instancias como una bruja. Por ejemplo, cuando Gertrude decide ir con Tilly en vez de Una para la elaboración de su vestido de boda, Una se refiere a Tilly como una bruja que está arruinando su negocio. Asimismo, cerca del final de la película, cuando Gertrude y su suegra solicitan el trabajo de Tilly para la vestimenta de la versión de *Macbeth* que prepara el grupo de teatro del pueblo para una competencia, Tilly enuncia algunas de las líneas de las brujas de esta obra de Shakespeare antes de rechazar la labor. La caracterización de Tilly como una especie de bruja enfatiza tanto su marginalización como el poder que se le atribuye a las prendas que manufactura.

18. "'you can create—you can transform people, that's very powerful.'"

19. Cabe notar por qué de manera simbólica el incendio sí está vinculado en algún grado con la moda. Como se mencionó anteriormente en el artículo, Tilly prende fuego a la casa de su madre —la cual ha sido su propia vivienda durante el transcurso del filme— y luego extiende un rollo de tela roja desde ésta hasta el resto del pueblo. De tal manera, Tilly crea una alfombra roja simbólica. La alfombra roja es el espacio cultural por el cual desfilan públicamente las celebridades, quienes hacen visible su separación del resto de la población con vestimentas de alta costura. El filme enfatiza así la destrucción de gran parte del pueblo como un acto simbólico que *exhibe* tanto el poder de Tilly como su juicio negativo en contra de Dungatar.

20. Cabe notar que al menos los cortos de *El poder de la moda* lo promovían como una *chick flick*, es decir, como un filme dirigido hacia un público femenino y que frecuentemente está orientado por una

trama romántica. En el tráiler oficial internacional de la película aparecen líneas de texto en letra blanca sobre un fondo rojo que asemeja alguna tela. Entre las palabras que aparecen sobre este fondo están "secretos", "chisme" y "escándalo" ("secrets", "gossip" y "scandal" [Movieclips Trailers; 2015, 3 de agosto]). El corto para el estreno estadounidense de la película también hace uso de las tres palabras anteriores, aunque puestas en letra cursiva y roja sobre un fondo blanco (Movieclips Trailers; 2016, 23 de agosto). La palabra "gossip" está cargada de connotaciones negativas y asociadas a lo femenino, mientras que "scandal" también se vincula con lo femenino al remitir a los temas y lenguaje de la prensa rosa. Asimismo, ambos cortos —tanto la versión internacional como la estadounidense— finalizan con la escena en la cual Teddy está casi desnudo ante Tilly y Molly, mientras ellas le toman mediciones para hacerle un traje. Esta escena enfatiza la faceta romántica del filme: dos mujeres observan el principal interés romántico de una de ellas (Tilly) y la otra (Molly) comenta sobre como él podría casarse con cualquiera de las dos.

21. "'I'll look after you, if you want me to.'"

22. "lonely and isolated women—and particularly women cut off from female companionship—are common in Westerns. The satisfying result of this isolation, from a male point of view, is that any Western hero who happens by is likely to find a woman eager to focus her attention and affection on him."

Durante el transcurso del tercer capítulo de su tesis de maestría, Hehner compara las discrepancias entre la representación de las mujeres en el cine *western* con la ofrecida por algunos estudios de fuentes históricas de la época. Entre las diferencias que Hehner resalta, está la tendencia del *western* por representar a sus personajes femeninos aislados de la comunidad y la realidad histórica, en la cual las mujeres con frecuencia debían formar estrechos lazos entre sí para prosperar en el espacio fronterizo. Recomiendo la lectura de esta sección de la tesis de Hehner para quienes estén interesados en el tema.

23. "'there's nothing more terrible than losing a child. It's enough to send you mad.'"

24. TILLY. I—I came back…

MOLLY. For me—cause you thought I needed you. But really it was you that needed me.

25. El abuso físico de Percival hacia Irma queda implícito en un comentario que Molly le hace a él durante el partido de rugby. Molly nota la "extraña" correlación entre el desarrollo de la joroba de Percival y la desaparición de los moretones y labios cortados que Irma solía tener, los cuales eran atribuidos a "tropiezos" contra puertas.

26. "'sinners.'"

27. "'slut.'"

28. Tilly recibe esta información por parte de su madre cerca del final de la película.

29. EVAN. Are you ill?

MARIGOLD. I was ill, Evan. You're making me ill. But Tilly Dunnage has cured me.

30. Si bien Evan es "castigado" por Marigold al final del filme, no se ofrece ningún indicio explícito de que Tilly planeara que Marigold lo matara al decirle a esta última la verdad sobre su matrimonio.

31. "'It was you lot killed Teddy. He died trying to prove his love for her was stronger than your hate. Anyone would die trying to prove that […] you're the curse.'"

32. "a critical term or category that incorporates in its meaning an unsettling or dismantling of normativity in all its manifestations, especially as those relate to common sense assumptions about gender and sexuality."

33. Un ejemplo extremo de la importancia del orden social sobre la ley o justicia es el personaje de Little Bill (Gene Hackman), alguacil del pueblo de Big Whiskey, en *Los imperdonables*. En su afán de librar a Big Whiskey de pistoleros y así mantener la paz, Little Bill está dispuesto a emplear

violencia excesiva, tal como se evidencia en la golpiza que da a English Bob (Richard Harris). Si bien English Bob sí trajo consigo armas de fuego dentro del pueblo, a pesar de que estuvieran prohibidas, el ataque de Little Bill ocurre una vez que English Bob se ha desarmado sin ofrecer resistencia violenta. La justificación de Little Bill por incurrir en tal acto de agresión es mandar un mensaje a cualquier otro pistolero que busque la recompensa ofrecida por las prostitutas.

34. “the western hero finds himself placed between the old life and the new with the responsibility for taking those actions that will bring about the final destruction of the old life and the establishment of settled society.”

35. “‘I like to say it’s a magical realism Spaghetti Western, kind of like *Unforgiven* with a sewing machine’”

36. “a tonally uneven, genre-shifting hurricane of a thing.”

37. “Moorhouse’s film bounces around like a pogo stick, careening between genres and mood.”

38. “*The Dressmaker* will switch gears and genres about a dozen times before the end credits roll, not so much blending as lurching between rom-com, melodrama, whodunit, screwball, film noir, and more.”

39. “implicit agreement between genre producers (to produce advertised generic pleasures) and genre consumers (to expect and prefer specific generic events and pleasures).”

40. “the actualization of genre norms and failure to respect those norms.”

41. “the emotion generated by a film’s failure to respect generic norms.”

42. “we do not suppose that all its [del género literario] characteristic traits need to be shared by every other embodiment of the type. In particular, new works in the genre may contribute additional characteristics.”

Si bien Fowler se ocupa de manera particular de los géneros literarios en el texto citado, considero que los planteamientos generales de su teoría de los géneros son aplicables al caso del cine de género.

43. “what was sensed as generic frustration in the studio era turns into meta-generic pleasure during the recent era of genre parody”

44. La muerte de Teddy sí presenta un rompimiento definitivo con el género de romance, al incumplir una de sus características clave: los finales tipo “happily ever after” (HEA) o “happy for now” (HFN), los cuales se distinguen por su optimismo ante el futuro de la principal relación amorosa. El carácter indispensable atribuido al “final feliz” típico del género de romance se evidencia tanto por los productores como los consumidores del género. Por ejemplo, el sitio de *Romance Writers of America* nota como uno de los dos elementos básicos del género: “**Un final emocionalmente satisfactorio y optimista** […] los amantes que arriesgan y luchan el uno por el otro y su relación son compensados con justicia emocional y amor incondicional (**an emotionally satisfying and optimistic ending** […] the lovers who risk and struggle for each other and their relationship are rewarded with emotional justice and unconditional love” [“About the Romance Genre”]). Por otra parte, el usuario llamado Candy en un artículo del sitio *Smart Bitches Trashy Books*, para distinguir el género romántico de erótica, comenta como “HEA es obligatorio para el romance, pero no para la erótica (HEA is de rigueur for romance, but not for erotica” [“Erotica = Literature, Romance = Formula. GOT THAT?”]). La frustración de esta expectativa tan importante para el género rosa es una de las razones por las cuales considero que, si bien algunos elementos de este género están presentes en el filme, no es el que termina por dominar la trama de la narrativa.

Una feminista en la corte del Rey Arturo: fantasía y feminismo en *Las nieblas de Avalon* de Marion Zimmer Bradley

Jimena Martín del Campo
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A lo largo de su existencia, el género de la fantasía ha nutrido sus incontables relatos de magia y heroísmo con los propios "cimientos de nuestra cultura literaria" (Stableford, 2009: xxxviii):[1] aquellos mitos y leyendas que encendieron la imaginación colectiva de tiempos anteriores y hoy en día continúan atrayéndonos. Una de sus fuentes predilectas es el mito artúrico, conglomerado de historias, personajes y objetos legendarios que, originados en el medievo, han recorrido numerosos siglos e imaginarios socioculturales,[2] constituyendo, como bien señala Helen Fulton, "un significante fluctuante, desprovisto de sentido hasta el momento en que lo anexamos a un contexto particular" (2009: 3).[3] Ya sea mediante incursiones literarias, fílmicas o televisivas, la fantasía, como digno integrante de la cultura popular, ha rendido homenaje y al mismo tiempo jugado con los componentes esenciales de este mito para adaptarlo a múltiples —y muchas veces contrastantes— audiencias y escenarios históricos.

Vale la pena reparar en un fenómeno específico que, nacido de esta amalgama entre raíz mítica y realidad movediza, sobresale por transitar caminos narrativos que fueron poca o nulamente explorados en el pasado: la reapropiación de la leyenda artúrica a manos de mujeres, lo cual nos ha brindado reinterpretaciones en las que los personajes femeninos adquieren un rol protagónico, rompen con caracterizaciones estereotípicas y actúan como los principales sujetos focalizadores de sus historias. Afirmar que esta tendencia inauguró una nueva etapa para las célebres pero antiguamente encasilladas mujeres de Camelot —personajes como Ginebra, Morgana o la Dama del Lago— no es poca cosa, tanto si reparamos en la trayectoria narrativa que el ciclo artúrico recorrió antes del siglo XX como en la opinión que algunos tienen sobre la fantasía y su "limitada" perspectiva de género.

Justo porque se enraíza e inspira en las narraciones y modelos míticos del pasado, la fantasía —y sobre todo uno de sus subgéneros: la fantasía heroica, a la cual pertenecen casi todas las manifestaciones artúricas contemporáneas—[4] ha sido juzgada incontables veces por reproducir también las bases patriarcales que sostenían dichas formas; como observa Pau Pitarch, "el sistema patriarcal ocupa una posición tan central en las imágenes del pasado de nuestra cultura, que cualquier recreación mítica parece que debe incorporarlo como indiscutible. De este modo […] los personajes femeninos han quedado limitados tradicionalmente a una serie cerrada de posiciones relativamente pasivas" (2008: 40).

Si bien en varias ocasiones dichas limitaciones genéricas han resultado innegables, tendencias como la antes mencionada son justo esa excepción a la regla que, tal y como se observa en la vasta historia de los géneros populares, gradualmente puede irrumpir en las bases ideológicas y mecanismos internos de un género, pues "cada obra nueva tiene el potencial de influenciar cambios" (Chandler, 1997: 3)[5] dentro del mismo, propiciando de esta forma un "proceso constante de negociación y transformación" (Buckingham, 1993: 137).[6] Si la fantasía ha conseguido que el añejo e ideológicamente cargado ciclo artúrico mute de mil maneras a partir de variados y discrepantes contextos sociopolíticos, ¿no es posible que haya logrado algo similar con las categorías de género que lo habitan? En consecuencia, y abarcando un espectro más amplio, ¿pueden los escenarios patriarcales a los que parece atada sin remedio ser algo más que modelos diegéticos estáticos? ¿puede su escenificación conducirnos paradójicamente al desmantelamiento y crítica de sus estructuras internas? Más aún, al ser la fantasía el género que posibilita lo imposible y nos regala universos alternos a nuestro mundo empírico, ¿no deberíamos considerarla el aliado artístico de un feminismo que siempre ha buscado trascender algunos de los aspectos más obsoletos de la realidad? La obra mediante la cual pretendo afirmar lo anterior es *Las nieblas de Avalon* (*The Mists of Avalon*, 1982), de Marion Zimmer Bradley, novela que entrelaza la crítica hacia la opresión/invisibilización de la mujer e imágenes de un marcado empoderamiento femenino.

Entre las particularidades que hacen a este trabajo digno de escrutinio crítico —el cual ha sido prácticamente nulo en el ámbito hispano, a pesar

del éxito comercial que la novela sigue generando—, destaca una trama que conserva los episodios más icónicos del ciclo —momentos narrativos consolidados y retomados por diversas plumas medievales, aún vigentes en nuestros horizontes literarios— pero, al mismo tiempo, altera sus tradicionales atmósferas y perspectivas narrativas (masculinas y cristianas, repletas de justas y conquistas, tanto amorosas como bélicas), reposicionando en el centro de los mismos a las mujeres artúricas: en *Las nieblas de Avalon*, éstas habitan espacios exclusivamente suyos que exaltan "la experiencia, autonomía y agencia femeninas" (Shaw, 2009: 463);[7] asimismo, se convierten en focalizadores absolutos de la narración, acto que nos permite explorar sus motivaciones más íntimas y percibirlas como sujetos políticamente activos, que orquestan intrigas de poder (Pitarch, 2008: 49) pero a la vez deben lidiar, desde distintas trincheras y circunstancias, con múltiples formas de opresión, cargadas de alusiones a las actitudes misóginas que históricamente han ceñido al sexo femenino. Este artículo atenderá dicha oscilación entre el reposicionamiento de la mujer y la acentuación crítica de su represión histórica, fidelidad narrativa hacia el mito artúrico y su simultáneo trastocamiento, considerando en todo momento el papel detonante que lo fantástico[8] juega en esto.

Si bien la obra de Bradley se cataloga como fantasía —en términos formales y si consideramos una de las definiciones más básicas— porque esboza una diégesis discordante con nuestra percepción de la realidad material, mi análisis pretende justificar su naturaleza fantástica a partir de otro rasgo, menos obvio pero ligado a este género desde sus inicios ancestrales, empapado con el potencial innovador, político e incluso feminista que menciono líneas arriba: esa vena simbólica que emplea precisamente todo tipo de maravillas y prodigios como piezas narrativas de gran capacidad metafórica, las cuales, al ser descifradas en este sentido, conforman un "vehículo para interpretar la realidad" (Pitarch, 2008: 39) o, mejor aún, ideas, anhelos e inquietudes sociales aunadas a ésta.[9] Así pues, el análisis de las próximas páginas se guiará mediante la percepción de que la fantasía es un versátil mecanismo, en este caso literario, que propone una disrupción narrativa parcial con la realidad para poder trabajar, de manera más libre y figurada, con algunos de sus cimientos ideológicos.

Antes de profundizar en *Las nieblas de Avalon*,[10] consideremos el contexto en el que las mujeres artúricas fueron concebidas y desarrolladas, lo cual nos dará una idea de la significación que tienen los redireccionamientos implementados por la obra de Bradley. Los personajes femeninos del mito en cuestión siempre contaron con apariciones decisivas para los desenlaces de todo texto, pero esto no significa que en el pasado sus caracterizaciones no hayan sido estereotipadas o que resultaran tan complejas como las de Lanzarote, Gawain o Galahad. Materiales como la *Vulgata* (1215-1230),[11] la *Post-Vulgata* (ca. 1240)[12] y *La muerte de Arturo* (*Le Morte d'Arthur*, 1485),[13] de Thomas Malory —quizás los escritos medievales más influyentes en el vasto universo textual de Camelot, generadores precisamente de aquellos episodios icónicos que son referencias obligadas dentro del imaginario artúrico, tanto para las obras que posteriormente les dieron continuidad como para aquellas que optaron por reelaborarlos— nos brindan pruebas de ello.

Peter S. Noble nos dice que, en el caso de la *Vulgata*, abundan damas que nunca son individualizadas, pues su única función es ser víctimas u objetos del deseo de los caballeros de la Mesa Redonda (2004: 58), así como personificar los ideales medievales de virtud femenina. En el extremo opuesto, está Morgana, medio hermana del rey, quien es retratada como una peligrosa hechicera en constante conflicto con toda autoridad masculina. Los componentes de este romance nos muestran a una fémina lujuriosa, resuelta a arruinar el reinado de su hermano y, a pesar de que al final del relato ésta se reconcilia inexplicablemente con Arturo, causante indirecta de su muerte, ya que "tras varios intentos frustrados en los que no puede matar a su hermano, despoja definitivamente a éste de su vaina mágica que lo hacía invulnerable; y en la batalla final, relatada en la *Mort Artu*, ya no podrá evitar ser herido mortalmente por Mordred" (Lendo, 2007: 70). Desde luego, no todas las mujeres mágicas que circulan por dichos escritos asumen el rol de villanas. Personajes como la Dama del Lago, benefactora de Arturo y llamada de diferentes formas según el texto que se lea, representan el aspecto positivo de la magia (Lendo, 2005: 79), pero lo cierto es que, además de oscilar entre los estereotípicos extremos de "protectora virtuosa" y "fémina traicionera", sus facultades mágicas sólo se aplauden cuando traen algún beneficio para el reinado de Arturo. La reina Ginebra —

a pesar de impulsar gestas solemnes, estar esbozada por los ideales del amor cortés y protagonizar uno de los amores más célebres de la literatura— es, a fin de cuentas, señalada como una adúltera por las leyes patriarcales de Camelot debido a su romance con el legendario caballero Lanzarote y debe retirarse a un convento donde “se le concede una muerte piadosa” (Noble, 2004: 66).[14] Si bien no es la única culpable de la caída de Camelot, la serie de eventos que conducen a la destrucción del reino tiene como origen a la reina y “sus emociones” (Noble, 2004: 66).[15][16] Ésta, además, despierta el desagrado de los lectores debido a las incontables escenas de celos con las que atormenta a su amante. Así, “más allá de la superficial glorificación del amor entre Lanzarote y Ginebra […] es fácil identificar una misoginia clerical propia de muchos textos medievales” (Noble, 2004: 71-72).[17]

En el caso de *La muerte de Arturo*, no podemos afirmar que esta obra condena sin tregua a todos los personajes femeninos (algo más palpable en ciclos como la *Post-Vulgata*), puesto que Malory muestra simpatía hacia muchos de ellos. Aun así, debemos observar que el autor, como destaca la propia Bradley en su ensayo “Thoughts on Avalon”, era “un producto genuino de sus días” (1986)[18] y, por lo tanto, replicó más de lo que subvirtió los mecanismos de género que dominaban su época. Así pues, abundan las estereotipaciones de los personajes femeninos y su distribución en dos rígidas categorías: mujeres virtuosas y mujeres pecadoras; la malicia de Morgana, al igual que en los ciclos franceses, nunca es explicada, mientras que Ginebra “no se deja ver ni escuchar muy seguido en la obra de Malory, y cuando aparece es para discutir frecuentemente con Lanzarote y hacerlo sufrir” (Archibald, 2009: 317).[19] Otras mujeres no son más que vehículos a través de los cuales acaecen sucesos de trascendencia para las tramas centrales. Igraine, la madre de Arturo, por ejemplo, es una moneda de cambio entre hombres, que acepta su matrimonio con el rey Uther Pendragon de manera resignada. Por último, la obligada incorporación de idearios propios del amor cortés, donde la mujer noble debía ser venerada y adorada (Štefanidesová, 2007: 5), no está exenta de matices. Desde una óptica feminista, podremos percibir que las damas impulsoras de gestas heroicas en *La muerte de Arturo*, a pesar de ser enaltecidas por dicha tradición, son sólo un medio a través del cual se engrandecen las cualidades masculinas de los caballeros de Camelot; sí, ellas inspiran, pero una vez

cumplida su tarea movilizadora pasan a ser testigos silentes de un mundo militarizado en el que sólo participan los hombres. Si bien todas estas limitaciones caracterológicas se explican cuando tomamos en cuenta el contexto en el que éste y los demás recuentos artúricos medievales se desarrollaron —un tiempo en el que las formas patriarcales se aferraban a las esferas sociales incluso con mayor fuerza que ahora—, la actitud feminista de tiempos contemporáneos hacia dichos textos no sólo es entendible sino necesaria.

Influenciada por el periodo de lucha que hoy llamamos segunda ola del feminismo,[20] *Las nieblas de Avalon* se suma a la larga lista de trabajos escritos por mujeres que, a raíz de dicho movimiento, cuestionaron y revirtieron el orden establecido en las esferas del arte, con un claro móvil social y la intención de transmutar los mitos distintivos de Occidente. Para lograr esto, Bradley plantea una reformulación de los relatos tradicionales que, como ya dije, posee un mérito digno de análisis: toma como hilo narrativo los episodios centrales de los mismos, sin que ello conlleve un nuevo encasillamiento para Morgana y compañía. A continuación, profundicemos en este peculiar juego de continuidad y reapropiación.

Las fuentes literarias de Bradley son, principalmente, la obra de Thomas Malory y, en menor medida pero aprovechando recursos destacados para su propia creación, la *Vulgata* y *Post-Vulgata*. Encontramos, desde luego, ciertas variaciones que la autora implementó con el fin de adaptar su texto a las convenciones de la novela moderna, las cuales incluyen reacomodos cronológicos; omisión de varios personajes, actos y aventuras caballerescas; condensación de eventos y la sutil adición de detalles y modificaciones pertenecientes a otros materiales; en fin, ajustes que requieren un trabajo separado para ser enumerados. Lo que me interesa resaltar es que *Las nieblas de Avalon* tiene como base narrativa aquellos sucesos y motivos más emblemáticos que se asocian a la leyenda de Arturo, incluso por un público que en un sentido literario no ha profundizado en la materia pero la conoce a través de recuentos orales, el cine o la televisión: las intervenciones mágicas de Merlín y la Dama del Lago, el encuentro entre Uther Pendragon e Igraine que dio lugar a la concepción de Arturo, el matrimonio con Ginebra, el establecimiento de una corte cristiana en Camelot, la formación de los caballeros de la Mesa Redonda, el romance de

Ginebra y Lanzarote, las muchas traiciones de Morgana y sus maquinaciones para retirarle a Arturo la protección mágica de sus armas, la búsqueda del Santo Grial, la caída de Camelot, la reconciliación entre Arturo y Morgana…

Todos estos hechos figuran en *Las nieblas de Avalon*, mas basta una sencilla pero efectiva estrategia ideada por Bradley para que, aunque se enraízan de principio a fin y culminan en las acciones que ya conocemos, sean percibidos bajo una luz muy diferente a la reflejada usualmente. Se trata de su reposicionamiento en una diégesis que brinda un nuevo trasfondo a la materia artúrica: el conflicto religioso entre cristianismo, aliado a “un sistema patriarcal y ginófobo” (Pitarch, 2008: 50), y paganismo, distinguido por su culto a lo femenino y componentes fantásticos. Dicho conflicto se convierte en el eje rector de la novela y propulsa que todas las figuras constituyentes del mito se distribuyan en alguno de los dos bandos, lo cual les concede rasgos caracterológicos y personalidades muy diferentes a las convencionales. Como señala Pau Pitarch, Bradley, “al convertir la lucha entre paganismo y cristianismo en el elemento central de la historia, consigue cambiar completamente el foco de ésta” (2008: 49), pues sus piezas narrativas prevalecen pero son trastocadas internamente, modifican su esencia al activarse por otros motivos, fuerzas e interacciones. Más importante aún, todo esto propicia que el aspecto cristiano-patriarcal, siempre validado como positivo dentro del mito clásico, ocupe ahora el lado negativo del espectro;[21] la balanza se inclinará, en términos narrativos e ideológicos, hacia la nueva alianza entre paganismo, mujeres y fantasía.

Los personajes que desenterrarán para nosotros esta historia alterna y el conflicto contenido en ella son exclusivamente femeninos. Las nieblas de Avalon es un gran tejido narrativo en el que se entreveran las narraciones en tercera persona y focalizaciones internas de Morgana, Ginebra, Viviana, Igraine y Morgause, lo cual nos permite percibir el contexto social que las envuelve y la forma en que lo enfrentan, a partir de personalidades y medios diversos. Así pues, abren la puerta a una Gran Bretaña ancestral —precisamente llamada por su antiguo nombre, Britania— donde el telón que divide lo sagrado de lo terrenal aún permanece alzado, y la isla de Avalon[22] se impone como el lugar que resguarda las maneras y deidades celtas de la

antigua religión, caracterizadas por su indiscutible existencia. Esta isla es, además, el hogar de mujeres autónomas, consagradas a la preservación del culto pagano a la Diosa: el rostro femenino de la Divinidad. A pesar de que sigue colmada de prodigios, Britania atraviesa tiempos turbulentos pues, tras la partida de los romanos, se encuentra fragmentada y constantemente intimidada por invasiones sajonas. En el ámbito religioso, la vieja fe pierde terreno ante el cristianismo; sus sacerdotes, respaldados por los nobles de la tierra, condenan especialmente el culto a la Diosa, ya que a sus ojos toda mujer, sin importar su naturaleza, es maligna e ínfima.

Con este trasfondo, los bandos comienzan a establecerse y la oscilación entre apego y desafío a las voces del pasado es puesta en movimiento. La antigua religión tiene por defensores al Merlín[23] de Britania —quien recupera las características druídicas que inspiraron su leyenda— y la Dama del Lago, llamada Viviana[24] en este relato y acreedora al cargo de Dama de Avalon, con lo cual deja claro que, a pesar de que repetirá su rol de benefactora artúrica, posee intereses políticos propios. A continuación, está Igraine, vinculada a Avalon genealógicamente, pues Bradley la convierte en hermana de Viviana. Vemos además que la tradicional historia de objetivación en la que Uther, respaldado por la magia de Merlín, se hace pasar por el esposo de Igraine, el duque de Tintagel, para engañar a la duquesa, acostarse con ella y luego desposarla se cancela; aquí, ella se enamora genuinamente de Pendragon, conoce su identidad todo el tiempo y lo desposa por elección.

El eje principal de Avalon es, desde luego, Morgana, quien transmuta su tradicional rol de villana al de protagonista. Sus lazos familiares siguen siendo los mismos (es fruto del primer matrimonio de Igraine y media hermana de Arturo) pero vemos que la mutación narrativa ejecutada en la trama actúa poderosamente sobre su construcción caracterológica: la sangre de Avalon ahora fluye por sus venas y, en consecuencia, las características que generalmente se le han atribuido migran a su extremo contrario, con lo cual incluso recupera los rasgos positivos que portaba en textos medievales tempranos como la *Historia Regum Britanniae*.[25] Las facultades nigrománticas que los posteriores narradores del medioevo le adjudicaban son explicadas como poderes sagrados concedidos por la Diosa, razón por la que Viviana la adopta cuando es niña para iniciar su entrenamiento como

sacerdotisa. De esta forma, la tradicional línea que nos dice que Morgana fue "enviada a un convento, donde se instruyó altamente a sí misma hasta convertirse en una gran discípula de la necromancia" (Malory, 1485: 35)[26] es sustituida por varios capítulos en los que, a través de sus focalizaciones, la vemos crecer entre mujeres libres que la educan para convertirla en discípula de la isla Sagrada.[27]

En el límite del cristianismo, encontramos a las cabezas de dicha iglesia y los idearios que, desprendidos de ésta, se esparcieron entre la población britana. Como pilares secundarios de este bando figuran algunos de los héroes más representativos de la mitología artúrica, quienes ocupan posiciones neutrales al principio pero, ya sea por cuestiones de poder o porque los condicionamientos de su entorno lo exigen, terminan alineándose a la facción cristiana. Uno de ellos es Arturo, quien, ligado a Avalon genealógicamente, alcanza el trono gracias a la protección de la Dama del Lago y la espada Excalibur, que en realidad forma parte de la Regalía Sagrada de la isla y se acompaña de una vaina que Morgana bordó mágicamente para salvaguardar a su hermano de toda herida mortal. La novela nos permite atestiguar cómo Arturo jura lealtad a Avalon y decreta, en un inicio, libertad de culto en su reino. Otro personaje masculino digno de mención es Lanzarote, cuyo linaje migra también a los dominios de Avalon: mientras que las versiones clásicas nos dicen que es vástago del rey Ban y tan sólo hijo adoptivo de la Dama del Lago, *Las nieblas de Avalon* convierte a Viviana en su madre biológica. Esta reestructuración genealógica es de gran relevancia, pues posee un efecto que se extiende más allá de la trama analizada para transformar la imagen que el caballero artúrico mantiene dentro de nuestro imaginario cultural. Según lo observado en materiales como *La Vulgata*, *Post-Vulgata* y *La muerte de Arturo*, los arquetípicos héroes de Camelot son edificados a partir de la centralidad y exaltación masculinas, las cuales, a su vez, son lo que son porque las mujeres de este mito han sido relegadas a las periferias del mismo, fungiendo únicamente como objetos u obstáculos de Arturo y sus caballeros. Pues bien, el conflicto religioso introducido por Bradley, además de subvertir las capas narrativas externas del mito artúrico, propicia que las mujeres artúricas ahonden en sus componentes más específicos (la misma existencia de héroes como Arturo y Lanzarote)[28] y constituyan su

indiscutible origen. El aspecto masculino que en textos pasados mantenía su superioridad al objetivizar o triunfar sobre la mujer se vuelve aquí insostenible, puesto que ésta lo precede e inclusive da forma (muy a pesar de que éste busque someterla a lo largo del relato). Lo femenino se alza, entonces, como una fuerza que constantemente desestabilizará aquellos prototipos patriarcales de heroísmo que subsisten en ciertos rincones de la imaginación occidental.[29]

Resulta imposible enfrascarse en un análisis de *Las nieblas de Avalon* sin profundizar en Ginebra,[30] personaje que experimenta una interesante reconstrucción caracterológica. Bradley la retrata como una "cristiana fanática" (Pitarch, 2008: 49), educada por un padre misógino, temerosa de Dios y convencida de que su sexo es indigno y "como Eva: pecadora, llena de ira y rebeldía" (Bradley, 2000: 187).[31] Parecerá, entonces, que la novela yerra al ubicar la lealtad de un personaje femenino en el bando que denigra a su sexo y, sobre todo, al conferirle características tan pasivas cuando obras artúricas feministas coetáneas hacen de ella una protagonista activa, pero no olvidemos que uno de los propósitos de esta reescritura también es ejemplificar fenómenos de sometimiento femenino presentes a lo largo de nuestra realidad histórica. Sus introyectos colisionan con la personalidad y creencias de Morgana desde su primer encuentro, y este choque no hará más que cobrar fuerza —en parte, por motivos personales— conforme la novela avanza. Ambos personajes desarrollan una tornadiza relación de amor y rivalidad, la cual se vuelve uno de los motores centrales de la narración y funge como un símbolo de la lucha que, a nivel territorial, se libra entre paganismo y cristianismo. Dicha lucha también se interioriza en la propia Ginebra, pues llegamos a adentrarnos en pensamientos privados donde la reina de Camelot se concientiza, hasta cierto punto, de la inequidad latente en el sistema cristiano-patriarcal que la domina y busca rebelarse, especialmente cuando acepta mantener una relación amorosa y sexual con Lanzarote: "De inmediato se le ocurrió algo que la asustó: 'tal vez no hay Dios. Tal vez todo es una gran mentira […]' Se incorporó para abrazar a Lanzarote, buscándolo con la boca magullada, recorriendo con las manos todo el cuerpo amado, ya sin miedo y sin vergüenza" (Bradley, 2000: 352).[32]

A lo largo de la novela, vemos cómo la voluntad de Ginebra fluctúa entre el deseo de ser libre y la culpa que esto le genera, conflicto emocional que se materializa en la agorafobia —temor incontrolable al exterior y los espacios abiertos— que padece. El exterior simboliza el escape de su propia prisión psicológica, la desinhibición total de sus deseos personales, sobre todo en el ámbito sexual; esto es algo "tentador pero prohibido" (Shaw, 2009: 471)[33] para alguien mentalmente programado desde la infancia por el cristianismo más autoritario, como nos lo muestran sus focalizaciones: "¿y si se ofrecía a Lanzarote y él la rechazaba? Entonces sí que se moriría de vergüenza […] ¿Cómo soportaría volver a salir, abandonar el espacio seguro del dormitorio, de su cama? Allí no podía sucederle nada malo" (Bradley: 2000, 229).[34] Así pues, con esta ambivalencia emocional, Ginebra se posiciona como víctima y a la vez cómplice de un fenómeno de sometimiento femenino que la narración no pretende legitimar, sino desenmascarar, explicar y, desde luego, criticar.

Sucesos emblemáticos del mito —como las victorias militares de Arturo, el establecimiento de una corte en Camelot, los orígenes de los caballeros de la Mesa Redonda, la muerte de Viviana— continúan desenvolviéndose dentro de esta dinámica de reconfiguración y nuevos detonantes hasta que la trama alcanza su punto de inflexión: el momento en que Arturo, presionado por su esposa y los sacerdotes, demuestra públicamente su preferencia por el cristianismo, hecho que fomenta el repudio hacia lo femenino. Ante la negativa de su hermano a cumplir su antiguo juramento, Morgana determina derrocarlo y retirarle la protección mágica de sus armas para así reposicionar a Avalon y su religión en el mapa, muy a pesar del amor que siente por él y todos los integrantes de Camelot. Aunque con esto Morgana replica sus actos de traición, detrás de ellos vislumbramos motivaciones que, si bien dependerá de cada lector juzgar si son o no válidas, resultan más originales que la típica malicia adjudicada a este personaje.

Al descubrirse la confabulación de Morgana, ésta huye definitivamente a Avalon, la cual comienza a perderse entre las nieblas. A pesar de esto, el rostro femenino y poliforme de lo sagrado no deja de ofrecer resistencia. Un caso paradigmático de lo anterior se da cuando la Diosa demuestra ser la verdadera fuerza detrás del Santo Grial, máximo objeto de la cristiandad

que siempre ha jugado un papel preponderante en la leyenda artúrica. Esto sucede cuando Morgana, después de una temporada lejos, decide regresar a Camelot para recuperar los demás objetos de la Regalía Sagrada —el plato, la lanza y el cáliz, este último identificado como el mítico caldero de la Diosa Ceridwen— que han sido usurpados para servir a los propósitos del ahora reino cristiano de Arturo. Al ver que el caldero de Ceridwen es utilizado en una misa cristiana, Morgana presta su cuerpo para que la Diosa se materialice ante los sacerdotes, el rey, su esposa y caballeros:

> Después algunos dirían que vieron a una doncella vestida de refulgente blancura llevando el cáliz por todo el salón; otros, que un gran viento invadió el ambiente, y el son de muchas arpas. Morgana sólo supo que, al levantar la copa entre las manos, la vio brillar como una piedra preciosa […]
> de ese modo supo que había tenido en las manos el caldero de Ceridwen. Pero otros de los relatos no tenían explicación; ella tampoco la necesitaba: "Es la Diosa, que obra según su voluntad." (Bradley, 2000: 503)[35]

Este evento, no obstante, es interpretado por los presentes como una señal de que el "Grial del que Jesús bebiera en la última cena" debe ser encontrado (Bradley, 2000: 507),[36] lo cual sume a los caballeros de la Mesa Redonda en la tradicional búsqueda del Santo Grial; con la diferencia de que, en esta ocasión, brinda resultados inútiles para sus aspiraciones cristianas. Si bien la mayoría de los personajes malinterpretan los orígenes de la que quizás es la búsqueda más emblemática tanto del mito artúrico como de la cristiandad, el lector conoce la verdad. El desmantelamiento de esta aventura arquetípica produce en nosotros un efecto similar al de la reconfiguración genealógica de Arturo y Lanzarote. Comprobamos que lo femenino se posiciona de nuevo como origen e instrumento trastocador; esta vez —en conjunto con elementos eminentes del panteón celta que probablemente sirvieron de inspiración para los símbolos cristianos— de la sacralidad masculina que constituye uno de los pilares del cristianismo. A este hecho le sigue, finalmente, la caída de Camelot.[37] Se intensifica, pues, la inevitabilidad del destino y lazos de fraternidad rotos por creencias personales, así como la despedida entre Morgana y un moribundo Arturo, en la cual, con un nuevo giro, "se arrepintió de la enemistad que se había interpuesto entre nosotros" (Bradley, 2000: 4).[38]

Como mencioné antes, el frente que feminismo y paganismo establecen en la trama resumida anteriormente cuenta con un aliado imprescindible: el

factor fantástico y los puentes extra textuales que tiende. En primer lugar, debemos destacar que los elementos fantásticos predominantes en *Las nieblas de Avalon* no son los mismos que encontramos en las recopilaciones artúricas "eje"; éstos pasan a un segundo plano o bien son vinculados, precisamente, a un abundante repertorio de deidades, objetos (como la diosa Ceridwen y su caldero mágico), ritos (como el matrimonio con la tierra o las ceremonias del Beltane), criaturas mágicas (como las hadas de las que desciende Morgana) y demás piezas mitológicas que provienen del pasado celta de Gran Bretaña y cuyas cualidades portentosas son maximizadas hasta cobrar proporciones de absoluta posibilidad. Más allá de ser pertinente porque así existe una consonancia con la Britania pagana evocada en la diégesis, el revestimiento celta del componente fantástico resulta particularmente significativo si consideramos que relatos como *Kulhwch y Olwen* y *El sueño de Rhonabwy* —escritos galeses que encontramos en el *Libro Negro de Camarthen*, el *Libro Blanco de Ryderch* y el *Libro Rojo de Hergest*— constituyen el indiscutible origen literario de la leyenda artúrica; con esto, Bradley reconecta su historia a la olvidada pero perpetua raíz primigenia sin la cual ningún romance, ciclo o fantasía moderna habría sido posible, de la misma forma en que los eventos de la trama nos instan a vincularnos al aspecto femenino y cambiante de lo divino que precedió tanto al cristianismo actual como a los mitos occidentales.

Este último aspecto queda, asimismo, ineludiblemente ligado a los componentes fantásticos y su recubrimiento celta, sellando de esta forma la triada paganismo-mujeres-fantasía. A pesar de que personajes masculinos como Taliesin y Kevin también hacen uso de las artes mágicas, la novela pone mayor énfasis en su relación con los personajes femeninos;[39] incluso Ginebra, aunque reacia a abrazar su naturaleza mística, llega a recibir algunos mensajes de la Diosa y visiones proféticas. Si bien lo fantástico ya se asociaba a personajes como Morgana o la Dama del Lago en textos pasados, debemos señalar que el principal motivo por el cual recurrían a sus facultades sobrenaturales era el reinado de Arturo y demás aspectos derivados de éste. En la reinterpretación de Bradley, estas hechiceras son fuentes y receptoras de todos los prodigios fincados en lo fantástico; los emplean para reafirmar su agentividad y si el reino de Arturo es afectado

mágicamente, será consecuencia de acciones que tienen por objetivo defender la libertad femenina. La conexión con el factor celta es, asimismo, valiosa pues nos ofrece un vislumbre, quizás exagerado por los atavíos de la ficción pero con algo de cierto, de la significancia que las mujeres retenían dentro del imaginario pagano previo a la llegada del cristianismo, especialmente en el aspecto religioso donde abundan los vestigios de diosas poderosas y sacerdotisas que vivían para conectar a las tribus con sus deidades.

Reparemos ahora en la naturaleza subgenérica de *Las nieblas de Avalon*. Se trata de una fantasía heroica, pues constituye "un mundo ficcional completo distinto al nuestro" (Pitarch, 2008: 35) que reúne determinados prodigios y hace uso de ellos para edificar su geografía, leyes naturales e historia. Si recurrimos a las teorías fundacionales que J.R.R. Tolkien expone en su ensayo "Sobre los cuentos de hadas", estamos hablando de una subcreación o mundo secundario que hace "inmediatamente efectivas a voluntad las visiones 'fantásticas'" (Tolkien, 2009: 288) invocadas, ya que —imitando la consistencia interna del mundo primario en el que habitan la autora y lectores— cohesiona todos sus constituyentes a partir de "un sistema de verosimilitud autónomo" (Clúa, 2017: 13,4), viable en sus propios términos: "el inventor de cuentos demuestra ser un atinado 'subcreador'. Construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es 'verdad'" (Tolkien, 2009: 300). Dicho de otro modo, los elementos fantásticos celtas de *Las nieblas de Avalon*, aunque insólitos según nuestros "parámetros de realidad" (Clúa, 2017: 13,3), han sido minuciosamente distribuidos por cada rincón del espacio narrado para construir lugares como Avalon, facultades como la videncia y eventos como la aparición de la Diosa, todo esto bajo un régimen de cohesión propia. De tal modo, cuando la mente del lector indaga mediante el proceso de lectura en la subcreación de Bradley, trabajan sobre ella los mecanismos envolventes antes mencionados, propiciando que tome por verdadero cada componente maravilloso; experimentará fascinación (ese efecto tan característico del género que nos atañe) y, sobre todo, se sentirá próximo a ellos, puesto que el texto ha arrojado su velo de credibilidad.

Si ahondamos más en la diégesis fantástica de esta novela, será inevitable reparar en la ambientación histórica que la recubre, lo cual sugiere que encaja con mayor exactitud en una vertiente específica de la fantasía heroica: la fantasía histórica, subcategoría que engloba las ficciones situadas “en mundos fantásticos con un referente histórico reconocible” (Pitarch, 2008: 38). Aunque *Las nieblas de Avalon* construye un mundo propio y consecuentemente se desprende de nuestra realidad actual —en términos de representación mas no ideológicos, como sucede con la mayoría de obras pertenecientes al subgénero en cuestión—, se nutre parcialmente de un contexto histórico verídico: la Britania Posromana de la Edad Media Temprana, que abarca la retirada romana de Gran Bretaña y la posterior invasión por parte de los pueblos germánicos, hecho que menguó considerablemente la luz celta que había prevalecido hasta entonces y reconfiguró las bases territoriales, políticas, culturales y religiosas de Inglaterra.[40] Además, éste es el periodo en el que fuentes como la *Historia Brittonum* y los *Annales Cambriae* registran la posible existencia de un hombre que inspiró al Arturo literario.

Así pues, detrás de la confección fantástica que da forma a esta singular Britania, encontramos un telón perteneciente a nuestro mundo primario. Los ya mencionados eventos que la novela recrea son complementados con trasfondos históricos: la caída del Imperio Romano (cuyo declive político en Europa y previa retirada de Britania dan pie a los reinados de Uther y Arturo), la expansión sajona (cuya posterior supremacía coincide con la caída de Camelot), la batalla del Monte Badon, alusiones a personajes como Vortigern y Ambrosio Aureliano[41]… incluso se conservan los nombres romanos de ciertos lugares (por ejemplo, Londinium) y se produce una amalgama geográfica entre Avalon y Glastonbury. En fin, se trata de una aleación histórico-fantástica donde, hay que aclararlo, prevalece el ingrediente fantástico, pues el complemento histórico es justamente eso, un telón de fondo que despliega fragmentos de hechos verídicos pero no se apega a ellos en términos de cronología y precisión de datos; éste le cede el protagonismo a los sucesos provenientes de Avalon y Camelot e incluso es, en varias ocasiones, recubierto por su aura fantástica. Aun así, funge como una importante herramienta persuasiva que contribuirá a que el lector se deje envolver con mayor facilidad por el hechizo de credibilidad que el

texto arroja —aunque tal vez en este punto el profesor Tolkien no estaría de acuerdo conmigo— y ceda a sus propósitos críticos y reflexivos.

Para ilustrar esta paradójica[42] hipótesis con mayor precisión, es necesario que recurra a la experiencia personal: cada vez que leo *Las nieblas de Avalon* me envuelve la habilidad subcreadora de su autora. Creo "sin más" en lo que se relata (Tolkien, 2009: 300), primero porque se presenta a través de un sistema convincente en sus propios términos, pero también porque el texto arroja la posibilidad de que todo esto emergió en un tiempo y lugar que alguna vez formaron parte de mi mundo. Por consiguiente —y al encontrarse mi mente bajo los influjos de la ficción, que la incita a borrar toda frontera entre realidad e irrealidad—, replico un efecto inherente a la lectura de las fantasías históricas: no sólo cae sobre mí un velo de credibilidad que asegura "la materialización del prodigio imaginado" (Tolkien, 2009: 281) —en este caso, prodigios—, me guío por la convicción de que éstos se materializaron en algún confín de mi realidad (un periodo del que se sabe muy poco, laguna histórica que brinda una suerte de licencia para que los hechos históricos sean moldeados por la ficción y componentes fantásticos). *Las nieblas de Avalon* se me presenta entonces como una reliquia perdida que contará una versión muy diferente a la de Malory o los ciclos franceses. Germina en mí la impresión de que aquí yacen los motivos auténticos de Morgana, una verdad que, como las verdades de muchas otras mujeres a lo largo de la historia, fue tergiversada por otras plumas.

Si bien no puedo asegurar que todos los lectores se relacionarán con mi experiencia, creo que este último punto es una constante a lo largo de la trama de *Las nieblas de Avalon* y constituye uno de sus móviles principales: con independencia de que la novela y su escenificación histórica busquen deleitarnos deliberadamente con la momentánea ilusión de que nuestra realidad alguna vez se pobló de caballeros, magia y demás prodigios anhelados por la imaginación colectiva,[43] algo que sí hacen, y difícilmente se puede pasar por alto, es reiterarnos que lo femenino, junto con todos los aspectos derivados de éste, fueron "excluidos de los discursos históricos dominantes" (Schanoes, 2012: 237)[44] y que ya es tiempo de que su voz y actos irrumpan en nuestra memoria colectiva, así como en el ahora. Así pues, aunque al pausar la lectura de la novela, el hechizo de credibilidad se rompa y evidentemente dejemos de creer en los prodigios evocados y su

conexión con nuestro pasado histórico, considero que esta constante narrativa habrá cimbrado ya un impulso reflexivo e interpretativo en nosotros. Este rasgo constitutivo de la fantasía —no nos olvidemos de su relevancia— no sólo nos brinda la oportunidad de "lidiar con el pasado histórico más allá de lo mítico" (Stableford, 2009: xl)[45] sino que "conlleva la posibilidad, a través de la reflexión, de efectuar juicios de valor y tomar partido en el presente" (Clúa, 2017: 99,45); en este caso específico, con un marcado tinte feminista.

Entre los muchos pasajes de la novela que ejemplifican el atributo anterior, podemos destacar el prólogo. Éste es desglosado a través de la focalización y narración autodiegética de Morgana y pertenece a una serie de apartados que se intercalan a lo largo de la novela, están escritos en itálicas y llevan el encabezado "HABLA MORGANA…". La pieza narrativa se muestra como un documento escrito por una anciana Morgana, justo después de los hechos que, a continuación, se recopilan en la novela. Ella nos presenta estos sucesos como parte de un pasado perdido, el cual pasa desapercibido para todo registro histórico pues "serán los cristianos quienes digan la última palabra" (Bradley, 2000: 4).[46] A continuación, la sacerdotisa condena la borradura y subyugación del principio femenino en los recintos sociales, religiosos y culturales de la vida humana, principio que en sus tiempos era representado por la Gran Diosa, a quien los sacerdotes comparan con "Satanás. O bien la visten con la túnica azul de la señora de Nazaret" (Bradley, 2000: 4).[47] La gravitación hacia un modo de vida ideológicamente patriarcal y monoteísta, un "mundo inmutable de una vez para siempre" (Bradley, 2000: 4),[48] aún desconcierta a alguien proveniente de un contexto mutable y plural, pues así como "todos los dioses son un solo Dios",[49] "la verdad tiene muchos rostros" (Bradley, 2000: 5).[50] Ante esto, nos ofrece un solo acto de resistencia: contar su versión de los hechos para restarle autoridad a la verdad patriarcal y cristiana —relato que se entretejerá con las vivencias de otras contemporáneas, pues ella es capaz de conocer dichas perspectivas debido a que siempre ha poseído "el don de la videncia y el de ver dentro de la mente humana" (Bradley, 2000: 4)—, reposicionar la historia que sólo vive en su memoria; "ésta es mi verdad" (Bradley, 2000: 5),[51] nos dice.

Podemos observar que los mecanismos envolventes de la fantasía son puestos en marcha desde que Morgana hila sus primeras palabras y anuncia que cada página que leeremos a continuación es una pieza de su autoría en la que cristaliza múltiples memorias femeninas, trenzadas por los mágicos dones que le fueron legados y que ha trasladado de una época en la que estos eran la base de todo a tiempos que nos resultarán inevitablemente familiares. Con este hecho quedan establecidos tanto el arte de subcreación identificado por Tolkien como la capacidad intensificadora y crítica de las fantasías históricas; Morgana deja claro que su historia y la de sus contemporáneas constituyen "la 'verdadera versión' que no ha llegado a los libros de historia" (Vega, 2016) y que, además, ella sobrevivió a dichos sucesos y ahora nos habla desde un contexto que tiene muchas similitudes con la era que prosiguió a la conquista sajona de Inglaterra, la cual, como mencioné, transfiguró cada aspecto del país y, sobre todo, consolidó la hegemonía del cristianismo. Así, se tiende un puente entre nuestro mundo primario y el mundo secundario; en primera instancia, para que el sentido de maravilla característico del género nos sobrecoja con su momentánea pero extasiante inmediatez y, consiguientemente, para que —una vez concluida la lectura— confrontemos aquel fragmento constitutivo de la diégesis que "se enraíza en […] eventos históricamente veraces" (Schanoes, 2012: 236).[52]

A pesar de que el trasfondo medieval de esta novela se esboza con borrosidad y gradaciones fantásticas, si consideramos que los elementos mágicos propios de la fantasía siempre han poseído, como señala Pau Pitarch, una "dimensión simbólica" (2008: 36), por ende, cualquier entorno narrativo en el que intervienen también se recubrirá de esta capacidad. La presencia del "único Dios" que comienza a imponerse sobre el territorio britano durante los años recapitulados en la trama central (Bradley, 2000: 5),[53] y que aparentemente ha triunfado durante los días añejos de la vida de Morgana, constituye entonces un reflejo de "la alianza de la religión organizada con el poder político" (Pitarch, 2008: 50) que históricamente promovió la "represión de la agencia y autonomía femeninas" (Shaw, 2009: 466);[54] funge así como un recurso retórico mediante el cual la protagonista dialogará con el contexto patriarcal que ideológicamente guió la escritura de materiales como *La Vulgata* o *La muerte de Arturo*,[55] ya que ella, gracias

a su inseparable don de videncia, sabe que estas versiones oficiales del mito han deformado su imagen y que “en épocas más actuales” se le conoce como “Hada Morgana” (Bradley, 2000: 5).[56]

Más aún, esta amplia metáfora abarca mucho más que modelos y actos de opresión originados en el medioevo pues, a pesar de que la Edad Media es el periodo elegido por Bradley para confeccionar su historia y posturas —elección que resulta lógica e incluso obligatoria si tomamos en cuenta que tanto la leyenda artúrica como las fantasías heroicas tienen lugar en ambientaciones medievales—, contiene atisbos de concepciones y actitudes socioculturales que podemos trasladar a otros contextos, tiempos y experiencias. El autodenigrante papel social que Ginebra se impone, y ya analizamos, también es un eco de los introyectos que, durante la segunda mitad del siglo pasado (e incluso en la actualidad), condicionaron la posición de la mujer en el ámbito del hogar, y que la segunda ola del feminismo combatió con ferocidad; las agresiones patriarcales dirigidas a Avalon no están muy alejadas de la misoginia que aún hoy en día se infiltra en las esferas públicas y privadas de nuestras vidas. Con esto, podemos inferir que el intrincado contexto narrativo de *Las nieblas de Avalon* termina reflectando la dosis y eventualidades justas de realidad, al retomar el modelo narrativo clásico de las fantasías heroicas con fines críticos —mas no enaltecedores, como sucede con otras obras pertenecientes a este subgénero— y comparar muchos de sus “paradigmas ideológicos” (Shaw, 2009: 465)[57] con nuestro presente.

Esta evidenciación, más allá de pretender un resignado señalamiento de acciones injustas, tiene un propósito que se alinea con los cambios exigidos por el feminismo. Si leemos con atención, veremos que el tono de Morgana no sólo es contestatario sino que apela a la reconfiguración de los mecanismos que rigen nuestras percepciones religiosas, históricas y, sobre todo, de género. Su “conciencia deambula dentro y fuera del primer plano de la narración” (Shaw, 2009: 468)[58] para dirigirse directamente a quienes estamos interesados en leer “la historia tal como era antes de que llegaran los sacerdotes del Cristo Blanco” (Bradley, 2000: 4);[59] con declaraciones de este tipo, Morgana exterioriza una de las estrategias básicas de las fantasías históricas: nos incita a cuestionar y ampliar “la noción de ‘realidad’ que la historia presenta” (French, 1996: 10).[60] El contraste que establece entre la

posibilidad de percibir el mundo a partir de múltiples verdades y la óptica de los sacerdotes, que pondera un "único Dios y su única Verdad" (Bradley, 2000:5),[61] es especialmente significativo cuando lo analizamos con el lente metafórico de la fantasía: el "mundo inmutable" impuesto por estos últimos representa la ideología patriarcal que, constituyendo desde tiempos inmemoriales la base de nuestras sociedades y percepciones históricas, nos condiciona para creer que constructos culturales como los roles de género son algo natural, la única verdad. Por otro lado, la verdad multiforme defendida por Avalon y Morgana es un eco de aquellas posturas feministas que exhiben "la realidad social como algo subjetivo y cimentado ideológicamente" (Shaw, 2009: 468),[62] un mundo que puede *mutar* sus bases ideológicas e históricas en pos de la igualdad de quienes lo habitan.

Por último, el halo metafórico que nace en el prólogo y propaga su potencial a lo largo de la novela nos brinda también imágenes de un necesario empoderamiento femenino. Como ya vimos, existe un estrecho vínculo entre los personajes femeninos y los ingredientes fantásticos celtas de este relato; así pues, mujeres como Morgana y Viviana se ligan a una serie de atributos mágicos que son sinónimo de libertad, agencia y poder,[63] tal y como la protagonista —con la exaltación de sus dones videntes y rememoraciones sobre la libertad respirada en Avalon— establece desde el principio. Por su parte, Avalon —hogar de estas mujeres poderosas y máximo depositario de toda la fantasía generada—, así como el modo de vida que rige a sus habitantes, nos incita a evocar aquellos anhelos esenciales que toda persona afín a la causa feminista conocerá; ofrece "un orden social femenino de agencia y autonomía, inalcanzable para todo […] control masculino" (Shaw, 2009: 467).[64] Consideremos ahora las propiedades pasadas a partir de la capacidad subcreadora que la novela posee. Cuando cedemos ante los mecanismos de verosimilitud que el texto activa, también nos enlazamos a las mujeres imaginadas por Bradley y, por ende, a las imágenes de fortaleza, autonomía y resistencia que emanan. De esta forma, *Las nieblas de Avalon* se suma a una larga lista de trabajos que circulan representaciones de empoderamiento femenino —cargadas de características exclusivamente asociadas al sexo masculino con el paso de los siglos— con el fin de trascender los confines de la ficción para impulsar la lucha social del feminismo.

No podemos cerrar este texto sin antes responder a una pregunta que muchas y muchos, tanto en el sentido crítico como lector, han formulado en el pasado: si la novela incita, de forma constante y con diversas estrategias, al fortalecimiento del aspecto femenino en los planos más representativos de la vida humana, ¿por qué parece que, al final de la historia recreada por Morgana, Avalon y los ideales feministas que representa son vencidos por la facción cristiano-patriarcal? El cierre del relato indica que Britania vive una nueva era en la que tanto las patrióticas victorias de Arturo como las maravillas de Camelot han pasado al olvido (fungiendo como una poderosa aunque distante leyenda) pero el sistema patriarcal y cristiano que introdujeron prevalece. Como lo dicta Morgana en su prólogo, los sacerdotes tienen la última palabra puesto que han convertido a casi todos los habitantes del país; el culto a la Diosa y la certeza de que las mujeres son un pilar sustancial de toda sociedad sólo se perpetúan en Avalon, que se ha retirado para siempre del mundo.

Por si fuera poco, el epílogo —filtrado a través de la focalización y narración en tercera persona de Morgana— pareciera externar un reverso aún más significativo para la fantasía de autonomía femenina (Shaw, 2009: 467). En él, atestiguamos que, un año después de la muerte de Arturo, Morgana decide abandonar Avalon por un momento para visitar la isla de Glastonbury, lugar cristiano que en el pasado compartía el mismo espacio que Avalon, "pues en aquellos tiempos las puertas entre los mundos se difuminaban entre las brumas y estaban abiertas, según el viajero pensara y deseara" (Bradley, 2000: 4);[65] bastaba con conjurar la Isla Sagrada para que las nieblas cayeran y ésta apareciera a los ojos de cualquier visitante. No obstante, cuando Morgana realiza esta última visita, nadie, salvo ella, puede trasladarse entre ambos mundos, pues las nieblas se han tornado innavegables y Glastonbury bloquea la antigua conexión, se erige delante de la isla celta volviéndola imperceptible. Contrario a la imagen que la sacerdotisa nos ofrece durante toda la trama, en este desenlace, vemos que Morgana hace las paces con el cristianismo que halla en la isla. Se encuentra con un grupo de monjes y sostiene pláticas amistosas con la abadesa del convento de Inis Witrin y sus novicias, las cuales le resultan sorprendentemente similares a las jóvenes sacerdotisas que protege en Avalon: visten las mismas túnicas negras, beben únicamente agua del Pozo

Sagrado, han sido instruidas en la lectura y poseen mentes críticas, conscientes de que “en todas partes hay ignorantes que están dispuestos a creer bruja a quien sepa un poco más que ellos” (Bradley, 2000: 562).[66] Incluso la propia Morgana es confundida por una monja y las novicias la llaman “madre”, por lo que decide rezar con una de las religiosas antes de volver a su refugio.

La descripción pasada apunta a que Morgana cede por fin al orden establecido y “normaliza la posición de las mujeres como seres resignados” (Shaw, 2009: 474);[67] no obstante, una lectura alterna y más reflexiva bien podría conducirnos a la percepción opuesta. En primer lugar, volvamos a la trama central. Es claro que el constituyente fantástico y la fuerza femenina ligada a él se van diluyendo poco a poco, pero si tomamos en cuenta las focalizaciones femeninas a través de las cuales se filtra dicho acontecimiento —sobre todo las de Morgana y Viviana—, comprenderemos que éste nunca se nos muestra como algo normalizado; está ahí para que los lectores reaccionen e incluso se conmuevan ante las consecuencias de dicha degradación. En segundo lugar, vale la pena considerar las observaciones de Jan Shaw sobre el prólogo de la novela y el mensaje que su ubicación temporal arroja. Recordemos que a pesar de que éste es el primer capítulo con el que nos toparemos, el flujo cronológico desarrollado en el mundo diegético de la novela nos indica que es, en realidad, muy posterior a los sucesos de la trama central y, por lo tanto, al epílogo: “El epílogo tiene lugar un año después de la muerte de Arturo, pero el prólogo, canalizado mediante la voz de Morgana, es externo a los eventos narrativos del texto. El prólogo está, por consiguiente, localizado implícitamente después del epílogo” (Shaw, 2009: 475).[68] Si tomamos en cuenta el análisis pasado de este capítulo inaugural, comprobaremos que “el prólogo prepara una tensión, una dicotomía entre lo femenino y lo masculino, en la cual no existe tregua […]” (Shaw, 2009: 475);[69] en él, Morgana no es ninguna mujer resignada, se erige como una voz de resistencia que nos insta a devolverle su lugar histórico y social a la mujer.

Por último, el mismo epílogo nos ofrece otra cara interpretativa, sus hechos pueden esconder significados muy diferentes. Es cierto que Morgana exhibe una inesperada actitud conciliadora, pero es nada más y nada menos que eso, nunca llega al punto de la sumisión. Aprovecha varias

ocasiones para externarle a las novicias su perspectiva sobre el mundo que los hombres han construido desde que Avalon se retiró y les aclara que la tierra de donde viene “no es pecaminosa, pese a lo que digan los curas […]. ¿Acaso el Espíritu Santo no está en todas partes?” (Bradley, 2000: 562).[70] Éstas se muestran receptivas ante sus comentarios e incluso manifiestan su predilección por las imágenes femeninas que decoran su capilla: “aquí tenemos a la Madre de Cristo —dijo la muchacha—. María, sin pecado concebida. Dios es tan grande y terrible que siempre tengo miedo delante de su altar, pero aquí podemos venir como a nuestra Madre. Y tenemos estatuillas de nuestras santas…” (Bradley, 2000: 563).[71] En resumen, nuestra protagonista pone a un lado sus viejas intenciones de lucha porque ve que las religiosas, tan parecidas “a sus jóvenes sacerdotisas” a pesar de su filiación cristiana (Bradley, 2000: 562),[72] son un espejo vívido en el que se reflejan tanto ella como la Diosa, y muchas de las prácticas y nociones que aún rigen a Avalon —“algo del carácter sagrado de Avalon parece haberse filtrado entre los mundos, a través de las brumas” (Bradley, 2000: 562).[73] Al cubrir las descripciones anteriores con la lupa metafórica que ha guiado nuestra lectura de esta novela, veremos que Morgana confía en que su labor de resistencia puede ser continuada por mujeres surgidas del sistema más intolerante, de la misma forma en que el feminismo se ha ido nutriendo de militantes que crecieron con las ideas y condicionamientos culturales de un mundo patriarcal y que no obstante forjan posibilidades de cambio día a día. En un gesto con el que Bradley pareciera cederle simbólicamente la antorcha a las nuevas generaciones —cuyas acciones, intuye, tal vez serán muy diferentes a las del feminismo de sus tiempos—, Morgana reconoce las concepciones arbitrarias, aunque humanas, que la guiaron en el pasado y parte convencida de que “su obra” pasará de generación en generación (Bradley, 2000: 564),[74] tal vez remoldeada por nuevas ideas pero a fin de cuentas con una perpetuidad asegurada:

> No, no fracasamos […] Yo ejecuté la obra de la Madre en Avalón, hasta que quienes llegaron después de nosotros pudieron, por fin, traerla a este mundo. No fracasé: hice lo que Ella me había asignado. No fue Ella, sino yo, en mi orgullo, quien creí que podría haber hecho más. (Bradley, 2000: 563)[75]

Asimismo, hay que recalcar que incluso en este cierre conciliador el aspecto femenino que durante toda la novela se perfiló como elemento trastocador

de episodios narrativos, arquetipos y tradiciones literarias continúa imponiéndose, recordándonos que inclusive en los tiempos más oscuros y aparentemente intransigentes es necesario ejercer una resistencia constante, casi imperceptible a primera instancia pero eventualmente indeleble e imparable. Esto queda comprobado mediante dos hallazgos hechos por Morgana: primero, el descubrimiento de que el Santo Espino —arbusto divino que fue sembrado en Avalon por José de Arimatea— florece también en Glastonbury, "así como todo lo consagrado se mudaba de Avalon al mundo de los hombres, donde era más necesario" (Bradley, 2000: 563).[76] Segundo, el hecho de que la capilla del convento alberga una estatua de Santa Brígida que, contrario a las creencias de las religiosas y el cristianismo en general, "no es una santa cristiana […] Ésta es la Diosa tal como la adoran en Irlanda. Estas mujeres, aunque piensen otra cosa, sienten el poder de la Inmortal. Por mucho que la destierren, Ella prevalecerá" (Bradley, 2000:563).[77] Al ver que uno de los emblemas del cristianismo está hecho a imagen y semejanza de aquello que busca excluir, el mensaje es, pues, claro. Por más que se le intente velar con las túnicas de una virgen, la Diosa (por ende, la autonomía femenina que representa) irrumpe una y otra vez, resquebrajando las verdades aparentemente inmutables que la alianza entre religión organizada y políticas patriarcales ha propagado, desacreditando sus afanes por naturalizar modelos construidos de femineidad, como el de la mujer sumisa que debe aspirar a la perfección espiritual y pureza, precisamente perpetuado a través de figuras religiosas como la antes mencionada. Con esto, Bradley también hace alusión al sincretismo religioso que innegablemente yace detrás de muchos símbolos cristianos y vuelve a emplear una tensión sobre modelos universales masculinos que prevalecían en el pasado y todavía buscan una predominancia. En un espectro más amplio, Avalon se erige como la máxima fuerza tensora que concatena todos estos actos de resistencia y los transporta a un mundo "inmutable" tan sólo en la superficie; a pesar de que está cubierta por otro velo impuesto, uno de nieblas, al final, Morgana sabe que basta con "cruzar aquellas brumas para entrar en Avalon" (Bradley, 2000: 564),[78] señal de que cualquiera, si así lo desea, es capaz de apartar esta cortina de brumas para acceder a las enseñanzas de la isla.

El análisis anterior tuvo el propósito de ilustrar cómo la red de fantasía que cubre *Las nieblas de Avalon* propulsa —mediante la potencialización de la naturaleza metafórica e interpretativa inherente al género fantástico, sus escenificaciones tradicionales, mecanismos de subcreación y el acceso a una historia secreta (Schanoes, 2012: 246)— una serie de planteamientos feministas que, como bien señala Jan Shaw, cumplen con un movimiento propio de las fantasías[79] artúricas escritas por mujeres: delinea de manera explícita casos de represión femenina y al mismo tiempo explora alternativas socioculturales (Shaw, 2009: 466). Así pues, dentro de la inmensa constelación de novelas, mitos base, metáforas, escenarios y temas comunes que confeccionan este género popular, es posible encontrar obras capaces de transformar sus pilares constitutivos, o incluso rehacerlos desde los cimientos, en pos de una alineación con las innovaciones sociales del presente, aunque esto implique una ruptura con las visiones del pasado. Novelas como *Las nieblas de Avalon*, más allá de ser formas literarias estáticas, son causa y efecto dentro del proceso cultural que las enmarca: son moldeadas por la colectividad que las consume y, al mismo tiempo, influyen poderosamente en la educación ideológica de dicho público; sus herramientas son mitos milenarios, dotados de una esencia narrativa dúctil capaz de adaptarse y reflectar contextos y formas de pensar que ni siquiera existían cuando fueron concebidos. En conclusión, creo que nos brindan una razón de peso para dejar de lado definiciones simplistas que sólo destacan la dimensión conservadora y escapista de la fantasía para, en su lugar, percibirla como un género de "capacidad autorreflexiva y un tratamiento subversivo del orden social e ideológico […] que ejecuta una reapropiación de la vitalidad y la libertad de formas no miméticas tradicionales como la épica, el cuento popular, el romance y el mito" (Attebery, 1992: 1).[80]

Esta capacidad de reinvención puede generar un eco incluso a 36 años de su publicación, cuando el feminismo —como todo movimiento colectivo en constante renovación, sujeto a colisiones doctrinarias internas o la inserción de voces y perspectivas ignoradas en el pasado— se ha replanteado muchos de sus dogmas iniciales, y la misma noción de mujer ha sufrido una necesaria diversificación dentro del movimiento. Si bien *Las nieblas de Avalon* es el producto de nociones surgidas específicamente en el contexto

feminista que la autora vivió (Segunda Ola) y su visión sobre lo femenino —asociada a la naturaleza, una Diosa maternal y espiritualidad—, aunque por supuesto desprovista de estereotipos denigrantes, puede resultar en exceso esencialista a los ojos de la Tercera Ola del feminismo que vivimos actualmente, me atrevo a afirmar que la lectura de esta novela nunca será una actividad estéril. Desde la experiencia personal, que una vez más traigo a colación, puedo decir que cuando me acerqué por primera vez a la obra de Bradley, mi perspectiva crítica, a pesar de ser estimulada por el influjo feminista de la actualidad, resonó por completo con las luchas, proyectos y percepciones internas de Morgana, Viviana y compañía, pese a su vinculación con un imaginario femenino en apariencia desusado. La razón: la crítica social, injusticias retratadas y contrapesos socioculturales contenidos en dichas imágenes de feminidad aún forman parte de la agenda feminista actual. Como señala Lee Ann Tobin, "'la tendencia hacia mensajes políticos contradictorios' es una característica de las ficciones populares escritas por mujeres, pero eso no debería devaluar la subversión que efectúan" (Tobin en Shaw, 2009: 463);[81] al igual que muchas otras obras coetáneas, *Las nieblas de Avalon* presenta posturas que quizás fueron redireccionadas desde hace tiempo pero constituyen la ineludible semilla del activismo feminista del presente. Pienso que deben ser entendidas en función del contexto que les dio cabida y percibirse, más bien, como una suerte de inducción para nuevas generaciones que comienzan a familiarizarse con el tema. Al formar parte de una Ola que, hoy en día, abraza ideologías flexibles (Gamble, 1998: 36) y, debido a que surgió en el seno de estructuras feministas discrepantes, acepta tanto la contradicción como el pluralismo (Heywood y Drake en Gamble, 1998: 43), queda en nosotras generar una "posición desde la cual sea posible celebrar y criticar los feminismos pasados, así como desarrollar nuevas estrategias" (Gamble, 1998: 45);[82] nos corresponde entender las imágenes y estereotipos que nos legaron como herramientas críticas que fueron pertinentes en su momento, identificar el potencial de protesta y empoderamiento latente en ellos para trasladarlo a problemáticas y aspiraciones más próximas a nosotras. La lectura de géneros populares como la fantasía demuestra que es un excelente aliado en este proceso. El epílogo de Morgana, brindándonos una última y poderosa metáfora, lo deja claro, pues así como la sacerdotisa

prepara el camino para que nuevas generaciones recorran las nieblas y se encuentren con los conocimientos de Avalon, a las y los lectores del presente nos basta con deslizar las páginas de una historia como la aquí discutida para contactar y darle continuidad a las voces y experiencias que nos precedieron.

Obras mencionadas

ARCHIBALD, Elizabeth. (2009). "Malory's Lancelot and Guenevere" en H. Fulton (ed.), *A Companion to Arthurian Literature* (312-325). Chichester: Blackwell.

ARMSTRONG, Dorsey. (2003). *Gender and the Chivalric Community in Malory's* Morte d'Arthur. Gainesville: UP of Florida.

ATTEBERY, Brian. (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP.

BETETA MARTÍN, Yolanda. (2009). "Reescribir en femenino: la reelaboración del mito artúrico en *Las nieblas de Avalón* de Marion Zimmer Bradley". EPOS, (25), 197-214.

BOORMAN, John (dir.). (1981). *Excalibur*. Reino Unido/ Estados Unidos: Orion Pictures.

BRADLEY, Marion Zimmer. (1982). *The Mists of Avalon* [libro electrónico]. Nueva York: Ballantine.

_____. (1986). "Thoughts on Avalon". *Marion Zimmer Bradley Literary Works Trust*. Disponible en: www.mzbworks.com/thoughts.htm

_____. (2000). *Las nieblas de Avalon*. (Edith Zilli, trad.) Barcelona: Ediciones Salamandra.

BUCKINGHAM, David. (1993). *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*. Londres: Falmer P.

CHANDLER, Daniel. (1997). "An Introduction to Genre Theory". Disponible en: visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf

CHRÉTIEN de Troyes. (1999). *Erec et Enide*. Cambridge: In Parentheses Pub.

CLÚA, Isabel. (2017). *A lomos de dragones: introducción al estudio de la fantasía* [libro electrónico]. Ciudad de México: Bonilla Artigas Ed., UNAM-FFYL.

FRENCH, Jana. (1996). *Fantastic Histories: A Dialogic Approach to a Narrative Hybrid* (tesis doctoral). University of Wisconsin-Madison.

FULTON, Helen. (2009). “Introduction: Theories and Debates” en H. Fulton (ed.), *A Companion to Arthurian Literature* (1-11). Chichester: Blackwell.

GAMBLE, Sarah. (2006). “Postfeminism” en S. Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (36-45). Londres y Nueva York: Routledge. 1998.

GEOFFREY de Monmouth. (2007). *Historia Regum Britanniae*. (Neil Wright, trad.) Suffolk: Boydell & Brewer.

LANCELOT-GRAIL: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation. (1996). (Norris J. Lacy, *et al*., trads.) Nueva York y Londres: Routledge.

LENDO, Rosalba. (2003). “La evolución de la novela artúrica francesa”. *Anuario de Letras Modernas*, 11, 13-22.

_____. (2005). “Viviana, amante de Merlín o la Dama del Lago, madre adoptiva de Lanzarote” en C. Company, *et al*. (eds.), *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia* (77-90). Ciudad de México: El Colegio de México.

_____. (2007). “Morgana, discípula de Merlín”. *Lingüística y Literatura*, (51), 59-71.

MALORY, Thomas. (1485). *Le Morte d’Arthur*. Disponible en: www.heroofcamelot.com/docs/Le-Morte-dArthur.pdf

NOBLE, Peter S. (2004). “Women in the Vulgate Cycle: From Saints to Sorceresses”. *Reading Medieval Studies*, 30, 57-74.

PILCHER, Jane e Imelda Whelehan. (2004). *50 Key Concepts in Gender Studies*. Londres: SAGE.

PITARCH, Pau. (2008). “Género y fantasía heróica” en I. Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (33-55). Barcelona: Ediciones UAB.

ROAS, David. (2001). “La amenaza de lo fantástico” en D. Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (7-46). Madrid: Arco Libros.

SCHANOES, Veronica. (2012). “Historical Fantasy” en E. James y F. Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (236-247).Cambridge: Cambridge University Press.

SHAW, Jan. (2009). “Feminism and the Fantasy Tradition: *The Mists of Avalon*” en H. Fulton (ed.), *A Companion to Arthurian Literature* (463-477). Chichester: Blackwell.

STABLEFORD, Brian. (2009). *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press.

ŠTEFANIDESOVÁ, Marie. (2007). *Perception of Women of the Arthurian Legend in the Middle Ages and in the Twentieth Century* (tesis de licenciatura). Masaryk Brno. Disponible en: is.muni.cz/th/145224/ff_b/BA-thesis-Arthur.pdf

TOLKIEN, J.R.R. (2009). “Sobre los cuentos de hadas” (Ana Quijada Vargas y Eduardo Segura, trads.) en *Cuentos desde el reino peligroso* (273-336). Barcelona: Ediciones Minotauro. 1939.

VEGA, Rocío. (2016, 5 de febrero). “8 subgéneros de fantasía que puede que no conozcas”. *Rocío Vega*. Acceso en: www.rociovega.es/subgeneros-fantasia

Notas de *Una feminista en la corte del Rey Arturo: fantasía y feminismo en* Las nieblas de Avalon *de Marion Zimmer Bradley*

---

1. “foundations of literary culture.”

2. El mito artúrico o ciclo artúrico está conformado por obras como la *Historia Regum Britanniae*, los “romans” de Chrétien de Troyes, *La Vulgata* y *La muerte de Arturo*, por nombrar algunos de los ejemplos más conocidos que también referiré en algunas partes de este artículo. Otra manera idónea de identificar los ejemplos anteriores (siempre y cuando planteemos su relación con el género de la fantasía) es mediante el concepto de *taproot texts* propuesto por John Clute y John Grant: las raíces primarias de la fantasía o “el conjunto de textos literarios que muestran un impulso hacia la fantasía antes de que podamos utilizar legítimamente este término, es decir, antes de finales del siglo XVIII” (Clúa, 2017: 32,5), pues lo que hoy llamamos “género de fantasía” fue nombrado como tal precisamente a finales del siglo XVIII, para responder a la noción de “realidad” que surgió durante la Ilustración y clasificar ciertos textos que, por su contenido, se diferenciaban de la literatura realista. Así, los *taproot texts* son, además de los ya mencionados textos artúricos, todos los cuentos de hadas, leyendas, mitos y épicas clásicas que, como menciono en mi introducción, florecieron dentro de las culturas y naciones primigenias, constituyendo, siglos más tarde, los fundamentos de un género que no ha dejado de inspirarse en ellos.

3. “a floating signifier, empty of meaning until attached to a particular context.”

4. Algunas de las más célebres son la saga *Camelot* (*The Once and Future King*, 1938), de T.H. White, *Señor del fuego* (*Firelord*, 1980), de Parke Godwin, y *El Ciclo Pendragon* (*The Pendragon Cycle*, 1987), de Stephen R. Lawhead.

5. “Each new work within a genre has the potential to influence changes.”

6. “constant process of negotiation and change.”

7. “feminine learning, autonomy, and agency.”

8. Me parece necesario, más que nada para aclarar mis propias elecciones lingüísticas, destacar el debate y complicaciones genéricas que, principalmente dentro de la crítica hispanohablante, giran en torno a los términos “fantasía” y “fantástico”. Mientras que la mayor parte de los críticos angloparlantes aceptan una definición más flexible del calificativo “fantástico” (Clúa, 2017: 10,2) —el cual engloba desde los clásicos trabajos de fantasía heroica hasta obras góticas e incluso textos de Jorge Luis Borges o Italo Calvino, pertenecientes a la “alta literatura”—, estudiosos como David Roas establecen una clara distinción entre fantasía —usualmente aludida como literatura de lo “maravilloso”, que comprende en resumen aquellos textos consumidos por un público vasto y en cuyas tramas “lo sobrenatural es mostrado como natural” (Roas, 2001: 10); es decir, textos vinculados a la fantasía heroica por varias fuentes anglófonas— y el género fantástico —dentro del cual incluyen obras más afines a un canon convencional, al igual que ficciones góticas y de terror—, caracterizado por cimbrar momentos de duda e “inquietud a través de la irrupción de lo inexplicable en una realidad reconocible por el lector” (Clúa, 2017: 35,7). Mi análisis de *Las nieblas de Avalon* se llevará a cabo partiendo de la visión heterogénea, laxa e inclusiva promovida por la crítica anglófona (aunque, desde mi punto de vista, la literatura gótica y el terror son más bien géneros afines, no dependientes de la fantasía, discusión apropiada para otro artículo), por lo que cada vez que haga uso de la palabra “fantástico”, será percibiéndola como adjetivo proveniente del vasto terreno de la fantasía, no como referente a la literatura identificada por Roas y otros.

9. La posibilidad de que la fantasía haga lecturas críticas y sociales de la realidad ha sido planteada por muchos estudiosos. Incluso se remonta a textos base como “Sobre los cuentos de hadas” (“On

Fairy Stories, 1939") de J.R.R. Tolkien.

10. Como dije en un principio, *Las nieblas de Avalon* no es la única novela centrada en el componente femenino del mito artúrico, pues forma parte de una vasta corriente surgida hace unas décadas, la cual incluye obras anteriores como la trilogía *Three Damosels* (1975), de Vera Chapman, o la novela *In Winter's Shadow* (1982), de Gillian Bradshaw, al igual que trabajos de hechura más reciente, tales como la trilogía de *Ginebra* (1999–2001), de Rosalind Miles, y las series *Queen of Camelot* (2002) y *The Chrysalis Queen Quartet* (2008-2009), de Nancy McKenzie, por nombrar algunas. La razón por la cual, entre tantas opciones, me enfocaré en la composición de Bradley es sencilla: se trata de la reescritura femenina más exitosa, vista por la mayoría de críticos y lectores (gracias a su estructuración narrativa, estilo, construcción de personajes y manejo de fuentes literarias previas) como una obra que no sólo redefinió las novelas feministas de fantasía sino el mito artúrico en general. Considero, además, que la clase de empoderamiento que ofrece a sus personajes femeninos no se había visto antes, pues novelas previas, como las de Chapman y Bradshaw, nos muestran mujeres independientes que, no obstante, pagan cada acto de sublevación con un precio muy alto (violación, tortura y encarcelamiento, por ejemplo). Asimismo, la influencia (caracterológica, temática, de ambientación, etc.) que ha tenido en las novelas que le sucedieron es innegable.

11. Ciclo anónimo francés que recopiló toda la materia artúrica existente (Lendo, 2003: 18) a partir de lo escrito por predecesores como Geoffrey de Monmouth, Wace, Chrétien de Troyes y Robert de Boron. Está compuesto por cinco partes: *Estoire del Saint Graal, Estoire de Merlin* y una continuación, *Lancelot en prose*, *Queste del Saint Graal* y *Mort le Roi Artu*.

12. Reelaboración y ampliación de la *Vulgata*. Incluye la *Estoire del Saint Graal*, *la Estoire de Merlin*, a la que se le anexa la *Suite du Merlin, la Queste del Saint Graal* y *La Mort le Roi Artu*

13. Texto decisivo para la consolidación de la materia de Bretaña en tierras anglosajonas y en el que el autor traduce y funde partes sustanciales de la *Vulgata* y *Post-Vulgata* (sin dejar de presentar variaciones de contenido, organización narrativa y tono) con otras fuentes inglesas y episodios de su autoría. Los caminos narrativos que personajes como Morgana y Ginebra toman en los ciclos franceses son replicados por Malory.

14. "She is allowed to die a truly pious death."

15. "her emotions."

16. La fragmentación del reino comienza cuando Arturo obtiene evidencias innegables del amorío entre su esposa y su mejor amigo, ante lo cual se enfrasca en una guerra contra Lanzarote; este hecho es aprovechado por Mordred, su hijo, para usurpar el trono. Por otro lado, queda claro que Lanzarote es indigno de acceder al Santo Grial debido al amor pecaminoso que siente por la reina.

17. "Beneath the superficial glorification of the love of Lancelot and Guinevere […] it is easy to see the clerical misogyny which can be found in so many medieval texts."

18. "a true product of his day."

19. "[…] she is not seen or heard very often in Malory, and when she appears, she is frequently quarreling with Lancelot and making him suffer."

20. Periodo de acción política colectiva que buscó trasladar los logros obtenidos por la primera ola del feminismo (sufragio femenino, derecho a la propiedad, etc.) a otras esferas de la vida humana. La igualdad aún no se había alcanzado, por lo que fue menester especular más allá de la esfera pública (Pilcher y Whelehan, 2004: 144) para denunciar las muchas formas de opresión que las mujeres enfrentaban en el ámbito privado (roles familiares, sexualidad, derechos reproductivos, etc), así como sus representaciones dentro del arte y el entretenimiento.

21. Aunque hay que aclarar que Bradley nunca quiso desacreditar las raíces y valores que conforman al cristianismo, sino "el uso machista de éste" (Pitarch, 2008: 50). Como lo esclarece en "Thoughts on Avalon", "Uno de los principales problemas que tuve al escribir esta novela artúrica fue el temor de que los cristianos creyeran que atacaba los fundamentos del cristianismo, cuando mi crítica era hacia la enorme intolerancia y antifeminismo que se han adherido a éste" ("One of the main problems I had, in writing the Arthurian novel, was the fear that Christians would feel I was attacking the basics of Christianity, rather than the enormous bigotry and anti-feminism that have become grafted on to Christianity [1986]).

22. Cabe resaltar que esta isla legendaria, etimológicamente asociada a sitios sagrados de la mitología celta, siempre se ha vinculado a la figura de Arturo pero en la novela de Bradley pasa a ocupar una posición protagónica que es, además, sostenida por presencias femeninas, algo que ya habían vislumbrado autores como Geoffrey de Monmouth y Chrétien de Troyes, quienes, en algunos de sus escritos, relacionaron este lugar con Morgana.

23. En este caso, Merlín no es un nombre propio con el que se identifica al legendario personaje, sino el título con el que se designa al líder de todos los druidas. Hay dos personajes que ocuparán este cargo durante el transcurso de la historia: Taliesin y Kevin.

24. La figura de la "Dama del Lago" se ha asociado a múltiples nombres a lo largo del mito que nos atañe. Bradley elige el nombre utilizado en la *Vulgata*, Viviana, para identificar a su personaje pero, además, une definitivamente el título que diversas plumas dieron a la benefactora de Arturo con la posición de gobernante de Avalon. Veremos también que conforme la novela avance, la posición de Dama de Avalon será asumida por más personajes femeninos que, curiosamente, fueron señalados como "Dama del Lago" en otras fuentes artúricas: Ninianne (*Post-Vulgata*) y la misma Morgana (el romance inglés *Arthour and Merlin*). Comprobamos así que Bradley aprovechó varias versiones de la rica y multiforme tradición artúrica para darle sentido narrativo a su propia novela.

25. Bradley la caracteriza como una hábil sanadora, tal y como Geoffrey de Monmouth la da a conocer en su obra *Vita Merlini* (Monmouth en Lendo, 2007: 60).

26. "put to school in a nunnery, and there she learned so much that she was a great clerk of necromancy."

27. Además de las figuras mencionadas, *Las nieblas de Avalon* contiene otros participantes que, basados también en la tradición artúrica, circundan el entorno de Avalon y realizan acciones decisivas para el desarrollo de la trama: Morgause, quien a pesar de repetir el rol de villana que ficciones modernas, como la saga *Camelot*, le adjudicaron, deja de ser una antagonista estereotípica y sin motivaciones para tornarse compleja. Mordred, cuyo antagonismo es respaldado por un nuevo y más complejo trasfondo caracterológico en el que intervienen su concepción a raíz de un trágico encuentro sexual entre Morgana y Arturo, su inicial lealtad a Avalon y posterior corrupción debido a un innegable machismo pero también a la tormentosa relación que tiene con sus padres... Por cuestiones de extensión y prioridad a los temas que analizo, me limitaré a hacer esta mención de sus participaciones pero recomiendo, por ésta y muchas otras razones, la lectura de *Las nieblas de Avalon* para que el lector ahonde en sus historias personales y forme conclusiones propias sobre la relación que guardan con las temáticas aquí tratadas.

28. Éste también es el caso de Gawain, Gaheris, Agravaine y Gareth, quienes en esta versión son hijos de Morgause, hermana menor de Viviana e Igraine.

29. El estatus de Lanzarote como máximo exponente del amor cortés sufre, asimismo, un revés significativo, pues a pesar de que en esta novela repite su amorío con Ginebra, vive atormentado por su bisexualidad. Si bien Bradley deja claro que Lanzarote siente un genuino amor por la reina de Camelot y hace de su romance un detonante central de la trama, al mismo tiempo dirige los deseos del caballero hacia otro personaje: Arturo.

Para muchos, la posibilidad de que Lanzarote albergue sentimientos homoeróticos ha estado latente en materiales tan icónicos como la saga *Camelot*, de T.H. White, o incluso *La muerte de Arturo* (véanse interpretaciones recientes como la de Dorsey Armstrong en *Gender and the Chivalric Community in Malory's Morte d'Arthur* o las opiniones de Tyler Tichelaar en el blog childrenofarthur.wordpress.com/); Bradley juega con esta especulación y llega a sugerir que el amor que Lanzarote siente por Ginebra, aunque auténtico, es motivado por la cercanía que la reina tiene con Arturo, el verdadero objeto de sus deseos (Bradley, 2000: 327). Esta tensión se libera en un pasaje donde Arturo, Ginebra y Lanzarote, inducidos por la magia de la festividad pagana Beltane, tienen relaciones sexuales. Desde luego, debido al régimen heteronormativo que comienza a imponerse en el reino y suprimir cualquier pasión o inclinación discordante con su binarismo, dicho encuentro es eludido y mantenido en secreto (aunque el amorío de Ginebra y Lanzarote continúa su curso esperado) pero, aunado al conflicto interno que vive Lanzarote, basta para deconstruir algunos de los ideales caballerescos —quizás positivos en su momento pero, a fin de cuentas, binarios y caducos para el feminismo que se manifiesta en la novela— que siempre acompañaron a los hombres de Camelot y principalmente al caballero del Lago. Ficciones modernas, como *Lancelot and the Wolf* de Sarah Luddington, han llevado el homoerotismo insinuado por Bradley a niveles mucho más explícitos.

30. A lo largo de su novela, Bradley recurre a la forma galesa del nombre Guinevere, Gwenhwyfar, para referirse a este personaje. No obstante, en este artículo yo utilizaré, como en el caso de los otros personajes analizados, la variante nominal por la que se le conoce en el ámbito hispano.

31. "like Eve, sinful, filled with rage and rebellion" (Bradley, 1982).

32. "And then a thought which frightened her, perhaps there is no God at all, nor any of the Gods people believe in. Perhaps it is all a great lie […] She raised herself, pulling Lancelet down to her, her bruised mouth searching for his, her hands wandering all over the beloved body, this time without fear and without shame" (Bradley, 1982).

33. "tempting but which is forbidden."

34. "she might offer herself to Lancelet and he might say to her no. Then, surely, she would die of shame […] How could she ever bear to go out of doors again, or to leave the safe, protected space of this very room and this very bed? Here, nothing wrong could come to her or harm her" (Bradley, 1982)

35. "Afterward, she heard, some said that they saw the Holy Chalice borne round the room by a maiden clothed in shimmering white; other said that they heard a great rushing wind fill the hall, and a sound of many harps. Morgaine knew only that she lifted the cup between her hands, seeing it glow like a great sparkling jewel […] by that token she knew that what she had borne was the cauldron of Ceridwen. But for the other tales she had no explanation, and needed none. She is the Goddess, she will do as she will…" (Bradley, 1982).

36. "Grail from which Christ had drunk at the Last Supper" (Bradley, 1982).

37. Propulsada por el desenmascaramiento del romance entre Ginebra y Lanzarote —de igual forma, incitado por Mordred pero con hincapié en el hecho de que los caballeros no toleran que tal amorío "denigre" la imagen de su rey— y los intentos de usurpación de Mordred.

38. "he repented the enmity that had come between us" (Bradley, 1982).

39. En mi opinión, Bradley demuestra con claridad que su orden pagano se basa en la igualdad social de ambos sexos y una sutil prioridad al sexo femenino en el ámbito religioso. Sin embargo, las interpretaciones sobre dicha jerarquía no podrían ser más variadas. Mientras que estudiosas como Jan Shaw destacan la sociedad de Avalon como un lugar que explora "las posibilidades socioculturales de un matriarcado" ("the socio-cultural possibilities of a matriarchy" [2009: 471]), otras críticas como

Beteta Martín desacreditan el poderío femenino derivado de esto y sostienen que "pese a que la novela insiste reiteradamente en la visibilidad que ostentan las mujeres en el paganismo, las sacerdotisas de Avalón tienen escasa influencia en los asuntos políticos de Britania y son los druidas encabezados por Merlín quienes gozan de los favores de la corte. Las sacerdotisas intervienen en la política de Britania de manera velada debiendo recurrir a las artes mágicas para cambiar el destino del país" (2009: 209). Parte de esta afirmación se justifica con hechos comprobables dentro de la historia; aun así, pienso que procede de una lectura parcial que no considera todos sus matices y propósitos. En primer lugar, los druidas se declaran, antes que nada, servidores de la Diosa e incluso pueden ser juzgados por las sacerdotisas de Avalon cuando se considera que cometieron algún acto en su contra, como en el caso de Kevin. En segundo lugar, decir que las sacerdotisas tienen escasa influencia política es pasar por alto el hecho de que Viviana se alza como la mente maestra detrás del nacimiento de Arturo y su posterior encumbramiento. Además, como acertadamente menciona Jan Shaw, "las sacerdotisas de Avalon están discretamente presentes en todos lados, algo que Gwenhwyfar nota con molestia: '¿Por qué en esta corte Cristiana siempre debemos hospedar a esas damiselas de la Dama del Lago?' " ("It seems that priestesses from Avalon are quietly present everywhere, as Gwenhwyfar notes with some annoyance: 'Why is it that we, a Christian court, must always have here one of those damsels of the Lady of the Lake?'…" [2009: 471]). Mientras Beteta considera que las artes mágicas son un recurso ínfimo y hasta engañoso para obtener los cambios políticos deseados (lo cual, en mi opinión, más bien revela un ligero desprecio hacia la fantasía y el potencial político de sus constituyentes), yo pienso que éstas son una herramienta simbólica de poder que incluso le concede a las mujeres una ventaja considerable sobre los personajes masculinos. Por último, es innegable que Camelot da preferencia al sexo masculino en todos los aspectos, incluso si abandera la causa pagana, pero esto en ningún momento es naturalizado por la voz autoral, sino criticado. Sería anacrónico mostrar mujeres influyentes en Camelot cuando una de las herramientas de cambio más poderosas del feminismo consiste en el reiterado señalamiento de las injusticias que pesan sobre nosotras.

40. Cabe aclarar que múltiples ficciones artúricas modernas, tanto previas como posteriores a *Las nieblas de Avalon*, han situado sus tramas en este mismo periodo. Se trata de una estrategia efectiva para crear consonancia con la época en la que la leyenda artúrica se originó, dotar de cierto realismo a las narraciones desarrolladas e impulsar los temas que las constituyen. En el caso de *Las nieblas de Avalon*, esta ambientación tiene propósitos que especifico a continuación.

41. Estos últimos fueron dados a conocer, en parte, por leyendas y relatos pseudo históricos, razón por la que oscilan entre dos condiciones: una fidedigna y otra ficcional.

42. En este punto, vale la pena citar las ideas de Veronica Schanoes sobre la afinidad existente entre las mitades que constituyen la fantasía histórica, dos formas que aparentan oposición pero, si son analizadas con atención, comparten procesos de ficcionalización, los cuales muchas veces deben dejar de lado la veracidad, precisión de datos y demás exigencias: "Los escritores de ficción histórica y fantasía deben priorizar la construcción de sus mundos, familiarizar a sus lectores con un mundo ajeno al suyo que al mismo tiempo les parezca internamente cabal, con sus propias maneras, costumbres y tensiones. Así, en lo referente a desarrollo histórico, individuos y técnicas, la fantasía y la ficción histórica no están tan polarizadas …" ("Writers of historical fiction and of fantasy must engage in world-building, in constructing and familiarizing their readers with a world foreign to their own and yet fully realized as a world complete unto itself with its own mores, customs and tensions. Thus in historical development, individuals and techniques, fantasy and historical fiction are not as polarized..." [2012: 236]).

43. Acto que, al menos en mi caso, sí surte efecto y de ninguna manera me parece condenable, sino una de las principales razones por las que todos deberíamos acercarnos al género de la fantasía.

44. “excluded by the dominant discourse of history”
45. “deal with the historical rather than the mythical past.”
46. “it is the Christians who will tell the last tale” (Bradley, 1982)
47. “Satan. Or else they clothe her in the blue robe of the Lady of Nazareth” (Bradley, 1982).
48. “world once and for all to be unchanging” (Bradley, 1982).
49. “‘all the Gods are one God’” (Bradley, 1982).
50. “Truth has many faces” (Bradley, 1982).
51. “this is my truth” (Bradley, 1982).
52. “grounded in […] historically accurate events.”
53. “One God” (Bradley, 1982).
54. “repression of feminine agency and autonomy.”
55. Hay que aclarar que tanto los ciclos franceses como la obra de Malory, a pesar de ser medievales, fueron escritos siglos después del periodo anglosajón aludido en el prólogo. Aun así, Bradley, precisamente mediante licencias fantásticas y metafóricas, engloba los numerosos siglos que conformaron a la Edad Media dentro de una sola ideología patriarcal, dándonos a entender que ésta se consolidó durante el periodo anglo-sajón pero también recorrió los tiempos en los que la *Vulgata*, *Post-Vulgata* y *La muerte de Arturo* fueron escritos. Su compresión parecerá reduccionista e incluso imprecisa a los ojos de algún historiador o historiadora pero es necesaria para cumplir con los propósitos críticos y discursivos del relato.
56. “in later days […] Morgan le Fay” (Bradley, 1982).
57. “ideological paradigms.”
58. “consciousness slips in and out of the foreground.”
59. “the tale should be told as it was before the priests of the White Christ” (Bradley, 1982).
60. “the picture of ‘the real’ that history presents.”
61. “One God and One Truth” (Bradley, 1982).
62. “social reality itself as subjective and ideologically based.”
63. Ginebra también es asediada por estos atributos pero, a diferencia de Morgana y Viviana, los rechaza debido al adoctrinamiento religioso que recibió desde niña, por lo que, en su caso, su relación con ellos simboliza la pérdida de libertad, agencia y autonomía.
64. “a feminine social order, an order of agency and autonomy outside masculine […] control.”
65. “for at that time the gates between the worlds drifted within the mists, and were open, one to another, as the traveller thought and willed” (Bradley, 1982)
66. “‘there are ignorant priests and ignorant people, who are all too ready to cry sorcery if a woman is only a little wiser than they are!’” (Bradley, 1982).
67. “normalize the position of women as being satisfied.”
68. “The Epilogue takes place one year after the death of Arthur, but the Prologue, while spoken in the voice of Morgaine, is external to the narrative events of the text. The Prologue is, therefore, implicitly located after the Epilogue.”
69. “The Prologue sets up a tension, a dichotomy between the feminine and the masculine, in which no quarter is given […]”
70. “‘Unholy it is not, whatever the priests say, […] Is not the Holy Spirit everywhere?’” (Bradley, 1982).
71. “‘Here we have the Mother of Christ, Mary the Sinless. God is so great and terrible I am always afraid before his altar, but here in the chapel of Mary, we who are her avowed virgins may come to her as our Mother, too. And look, here we have statues of our saints’” (Bradley, 1982).

72. “her own young priestesses” (Bradley, 1982).
73. “some holiness from Avalon must surely come through the worlds, through the mists…” (Bradley, 1982).
74. “her work” (Bradley, 1982).
75. “No, we did not fail […] I did the Mother’s work in Avalon until at last those who came after us might bring her into this world. I did not fail. I did what she had given me to do. It was not she but I in my pride who thought I should have done more” (Bradley, 1982).
76. “as the hallows were withdrawn from Avalon, into the world of men where it was most needed” (Bradley, 1982).
77. “is not a Christian saint […] That is the Goddess as she is worshipped in Ireland. And I know it, and even if they think otherwise, these women know the power of the Immortal. Exile her as they may, she will prevail” (Bradley, 1982).
78. “step through the mists here, and be in Avalon” (Bradley, 1982).
79. En caso de que no haya quedado claro, este texto también tuvo el propósito de disociar la palabra “fantasía” de definiciones simplistas como “ilusión”, “alucinación” o afines, las cuales sólo dan a entender que se trata de un escape quimérico con el que las mujeres pueden desahogar sus frustraciones. Espero que con lo expuesto anteriormente, este término (y las muchas posibilidades interpretativas que engloba) conduzca a una percepción opuesta: la oportunidad de generar transformaciones culturales mediante el uso de la imaginación.
80. “self-reflexiveness, and a subversive treatment of established orders of society and thought […] it recaptures the vitality and freedom of nonmimetic traditional forms such as epic, folktale, romance, and myth.”
81. “‘the tendency for contradictory political messages’ is characteristic of women’s popular fiction, but that this should not undercut the subversion that is effected.”
82. “position from which past feminisms can be both celebrated and critiqued, and new strategies evolved.”

Fuentes de interés

- BARROW, Ann. (2004). "In Search of Masculinity. Martin Ritt's Hud and John Schlesinger's *Midnight Cowboy*". Images. Disponible en: www.imagesjournal.com/2004/features/masculinity/
- REARDON, Kiva. (2015, 22 de octubre). "A New Generation of Westerns Puts Women in the Saddle". *The A. V. Club*. Disponible en: film.avclub.com/
- SB Sarah. (2012, 14 de mayo). "An Annotated Bibliography of Contemporary Romance Scholarship on Romance Readers". *Smart Bitches Trashy Books*. Disponible en: smartbitchestrashybooks.com/2012/05/an-annotated-bibliography-of-contemporary-romance-scholarship-on-romance-re/
- TURNER, Frederick Jackson. (1987). "El significado de la frontera en la historia americana". (Ana Rosa Suárez, trad.) *Secuencia*, 7, 187-207. Disponible en: secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/170/157
- UNGAR-SARGON, Batya. (2015, 15 de septiembre). "She Swoons to Conquer". *Aeon*. Disponible en: aeon.co/essays/can-you-enjoy-romance-fiction-and-be-a-feminist
- KELLY, Jon. (2011, 9 de junio). "King Arthur and Camelot: Why the Cultural Fascination". *BBC News*. Disponible en: www.bbc.com/news/magazine-13696160

Realidades dislocadas

“La licencia periodística de todo”: crimen, ficción y periodismo en *Nineteen Seventy Four*, de David Peace [1]

Maximiliano Jiménez
Universidad de Amsterdam,
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

No quiero leer libros sobre asesinos seriales imaginarios, traficantes pícaros, exveteranos de Vietnam o polis televisivos. Quiero leer ficciones extirpadas de hechos que usen esas ficciones para alumbrar la verdad. Leo porque quiero aprender; quiero aprender porque quiero respuestas. No quiero misterio y suspenso porque eso lo encuentro en todos lados; quiero verdad y respuestas.[2]
(David Peace, 2001)

De acuerdo con Isabel Santaulària, los orígenes del género detectivesco se ubican en el morbo que se explotó, a modo de entretenimiento y principalmente a partir del ámbito sensacionalista, con el llamado *Calendario Newgate* (*Newgate Calendar*) de finales del siglo XVIII, “un boletín mensual en el que el alcalde de Newgate, notoria prisión londinense clausurada en 1902, relataba las ejecuciones de los criminales recluidos en ella” (2008: 71). El título *Calendario Newgate* se adoptó posteriormente para englobar diversos textos de los siglos XVIII y XIX que hablaban sobre crímenes, biografías de criminales e incluso explicaciones de los procesos legales y los castigos correspondientes a cada delito. “Estas narrativas, por tanto, combinaban crónicas sensacionalistas de crímenes, instrucción moral e historia legal” (Santaulària, 2008: 71). En este sentido, al establecer que estas primigenias historias de crimen parten de un interés por reportar hechos reales que poco a poco se fue perfilando hacia la construcción de un género ficcional, se pone énfasis en una cualidad de la ficción detectivesca que no deja de ser relevante hasta la fecha: la tensión que se establece entre las historias intrigantes, artificiosas y, en principio, inventadas, y la realidad de la criminalidad como una amenaza de la que siempre vivimos conscientes. De igual manera, aunque en general podría argumentarse que la ficción detectivesca es demasiado conservadora debido a su claramente artificial lógica de restauración y de la prevalencia de la justicia (Santaulària, 2008: 95; Dunant, 2000: 10), esto no le impide al género

reflejar las preocupaciones de las sociedades que han perpetuado el interés por representar y “consumir” el crimen. La ficción de detectives, como cualquier otro género literario, resulta vacía si no se involucra con las complejidades éticas y con los aspectos sociales que le dan origen (Seeley; 2016, 27 de abril). Incluso en contextos como el nórdico, por ejemplo, donde se puede alardear de los índices de crimen más bajos de Europa (Forshaw, 2012: 11) —es decir, donde el crimen es en sí una suerte de ficción—, la reciente popularidad internacional de la narrativa detectivesca escandinava (sinónimo de nombres como Henning Mankell, Stieg Larsson o Jo Nesbø) demuestra que el género prevalece como un producto cultural de amplio consumo cuyas distintas formas han establecido diálogos con los aspectos sociopolíticos de los momentos en que se desarrollan y producen sus historias.

De las distintas variantes de la ficción detectivesca que se han establecido como subgéneros bien delimitados, la novela negra o *noir* es una de las que más claramente apuntan a cuestiones de crítica y comentario social. En este tipo de historias, las cuales presentan cambios sustanciales en cómo se define el contexto, el héroe y la naturaleza del crimen (Santaulària, 2008: 83), “las fechorías contra las que se enfrenta el detective son sólo pequeñas manifestaciones de un estado de corrupción y criminalidad endémicas que afectan los pilares que sostienen el aparato social” (2008: 84). La novela negra posee la capacidad especial de ser una plataforma política de denuncia especialmente en cuanto a lo que parece ser una nueva tendencia del género; Nicholas Seeley, por ejemplo, reconoce un renacimiento de la ficción *noir* posterior a los movimientos y revoluciones sociales de la segunda mitad del siglo XX (2016, 27 de abril). Al involucrarse con cuestiones de racismo, xenofobia, feminismo, masculinidad o incluso narratividad, la producción contemporánea de textos *noir* se ha constituido como una herramienta efectiva de análisis cultural, lo cual hace eco con el epígrafe presentado arriba, en el cual el escritor David Peace, uno de los exponentes de la novela negra inglesa del nuevo siglo, respalda el papel que estas historias desempeñan para el entendimiento del mundo en que vivimos. De hecho, las palabras de Peace remiten a esa tensión entre la realidad y ficcionalidad del género a la que me referí antes, ya que el escritor no habla de reportajes, crónicas o demás documentos históricos que

comuniquen las "verdades y respuestas" que anhela, sino más bien de simples historias ficcionales "extirpadas de los hechos". Como él mismo afirma, "la narrativa de crimen tiene tanto la oportunidad como la obligación de ser el género más político, dado que la criminalidad misma es uno de los ejemplos más sobresalientes de las políticas de la época" (Peace, 2001).[3] En este sentido, es revelador considerar la ficción de David Peace para revisar los modos en que el género detectivesco y sus características se aprovechan para exponer las verdades a las que el autor parece referirse y, de alguna manera, redimensionar los aspectos políticos inherentes a tal concepto.

La saga *Red Riding Quartet* es una buena muestra de los caminos que la novela negra ha tomado. Publicada entre 1999 y 2002, esta tetralogía tuvo relevancia suficiente como para que la revista literaria *Granta* nombrara en 2003 a David Peace uno de los mejores veinte jóvenes novelistas del Reino Unido, junto con autores del calibre de David Mitchell, Zadie Smith y Sarah Waters. Ambientadas en el condado de Yorkshire, al norte de Inglaterra, las historias se desarrollan en los años comprendidos entre 1974 y 1983, según indican los títulos: *Nineteen Seventy Four* (1999), *Nineteen Seventy Seven* (2000), *Nineteen Eighty* (2001) y *Nineteen Eighty Three* (2002). Si bien las cuatro novelas se enfocan en una serie de crímenes ficcionales, todos conectados en una compleja red de corrupción, impunidad e intereses capitalistas, uno de los aspectos más salientes de la tetralogía es que la trama está tejida sobre un lienzo de crímenes reales y otros eventos verificables de la época, tales como la cacería del llamado Destripador de Yorkshire, los asesinatos de Cannock Chase o incluso los ataques terroristas del Ejército Republicano Irlandés. De hecho, esta cualidad narrativa es tan crucial para la construcción del espacio y el tiempo diegéticos de las historias que al autor se le ha cuestionado su decisión de escribir novelas en lugar de libros de no ficción (Nakajima y Peace; 2014, 22 de mayo). Sin embargo, no es gratuito que en la primera novela del cuarteto, la cual sienta las bases y preocupaciones de la saga, Peace presente la fórmula genérica de la novela negra desde la perspectiva de un personaje que se desenvuelve en un contexto periodístico, pues la idea misma de periodismo resuena tanto con los orígenes del género en relación con el *Calendario Newgate*, como con el cruce de lo ficticio y lo factual.

Aunque obras como *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1965) ya habían revivido la práctica decimonónica de utilizar los reportes criminales como materia prima para producir híbridos de periodismo literario (Black, 2010: 80), *Nineteen Seventy Four* es particular porque, lejos de buscar "reconstruir" un crimen real de manera estética para demostrar que el periodismo tiene la capacidad de cimentar una forma artística (Capote en Plimpton; 1966, 16 de enero), David Peace dibuja el trasfondo sociopolítico del Yorkshire de 1974 a través de las noticias del momento para finalmente tematizar el periodismo como un punto de encuentro entre lo real, lo inventado y lo histórico.

Como demuestra Katy Shaw con su detallado análisis de la obra de David Peace, no es difícil identificar tal preocupación temática como una poética preponderante en la obra del autor: "Las historias de Peace voltean hacia el pasado reciente y al hacerlo sugieren comparaciones con nuestro mundo contemporáneo. Peace no sólo examina los traumas del siglo XX, sino que también ilumina problemas más amplios que resuenan con eventos globales de la actualidad" (2011: 133).[4] No obstante, además de ahondar en estas cuestiones, parte de lo que aquí se busca es proponer que David Peace manipula los claroscuros narrativos y temáticos de *Nineteen Seventy Four* no sólo para invitar a la comparación, como propone Shaw, sino más bien para exigirla y asegurarse de que no pase desapercibida. En otras palabras, el autor aprovecha de manera meticulosa los preceptos y expectativas de la novela negra para orillar a una lectura concienzuda que deviene, casi inevitablemente y como se expondrá en las siguientes páginas, en la exacerbación de uno de los temas que más le interesan: la creciente inestabilidad de las líneas que dividen los discursos de la realidad y los de la ficción. Bajo esta directriz, el análisis de *Nineteen Seventy Four* que aquí presento se centra en cómo el autor aprovecha las dinámicas y concepciones tanto del periodismo como de la novela negra para, por un lado, problematizar los conceptos de verdad y ficción hacia adentro del género y, por el otro, para reflexionar sobre la noción del pasado histórico en relación con el presente, igualmente subordinada al cruce entre verdad y ficción. Para esto, en las siguientes páginas me enfocaré primero en el protagonista de la historia, pues la presentación de un reportero como detective y narrador de novela negra enfatiza la tematización del periodismo cuando se

ve en relación con la búsqueda de la verdad con fines de lucro. Posteriormente, me centraré en la importancia del estilo periodístico del protagonista y narrador, pues las características narrativas del texto trazan caminos muy particulares de lectura extratextual que ponen en duda la noción del presente en relación con el pasado a través del periodismo.

A grandes rasgos, *Nineteen Seventy Four* sigue la investigación periodística de Edward Dunford, el joven corresponsal de crimen del *Yorkshire Post* a quien se le ha asignado la cobertura de la desaparición y posterior homicidio de Clare Kemplay, una niña de diez años del condado de Yorkshire. Con esta misión, Dunford se adentra en un maratón de doce días para finalmente tratar de resolver un crimen que, como él mismo descubre a lo largo de su investigación, resulta tener más falsos fondos que soluciones, pues todo parece apuntar a que el asesinato de Clare no es un incidente aislado y que quien sea el responsable parece tener a las autoridades, a los medios y al gobierno de su lado. Como es claro, los ingredientes de la historia son los básicos de cualquier novela negra. No obstante, la figura de Edward Dunford, de entrada, llama la atención, ya que su naturaleza de detective-reportero se contrapone a la más tradicional presencia del detective-policía que permite exploraciones ambivalentes de cuestiones éticas. Los clásicos antihéroes del *noir* son figuras cuyas virtudes y defectos los llenan de matices más bien difusos y muchas veces problemáticos en términos de sus dimensiones éticas. “El detective de la novela negra es un detective privado desarraigado pero honorable, de orígenes dudosos y violento, dispuesto a utilizar cualquier medio a su alcance para luchar contra el crimen” (Santaulària, 2008: 83). Si bien este tipo de detective “poco puede hacer para restablecer el orden social y se conforma con solucionar el caso que le ocupa y retirarse” (Santaulària, 2008: 84), lo que es claro es que estos personajes sí resuelven los misterios que les atañen de conformidad con la fórmula general de las historias detectivescas. En el caso de *Nineteen Seventy Four*, sin embargo, que el detective sea un reportero permite un acercamiento interesante a la exploración de la impunidad y la corrupción de los espacios urbanos, pues las virtudes y defectos de los antihéroes clásicos del *noir* se le otorgan aquí a un personaje que no posee ni el poder, ni la experiencia, ni la obligación de hablar en nombre de la ley. Sin embargo, Eddie, como sus colegas lo

llaman, se constituye como un “detective” de novela negra principalmente en cuanto a las licencias periodísticas a las que recurre y a sus objetivos, pues así se enfatiza su posición dentro de una lógica de esferas de poder.

El discurso de Dunford está dado en primera persona y en pasado; no obstante, el estilo crea la impresión de inmediatez porque no hay indicios de una distancia temporal más allá de los verbos que presentan la acción. No hay reflexiones retrospectivas sobre las impresiones y pensamientos inmediatos que el narrador reporta desde su subjetividad ni ninguna discordancia entre la trama y la historia, es decir, se trata de una narración que presenta los eventos en orden cronológico sin ningún filtro narrativo, temporal o ideológico aparente. El texto parece estar conformado por el mero flujo de consciencia del protagonista en una suerte de presentación objetiva de su subjetividad a través de la que reporta lo que va haciendo, pensando, descubriendo y experimentando. En la narración abundan las oraciones fragmentadas o simples frases aisladas a modo de párrafos que, muchas veces, tienen la sola función de dar detalles en apariencia irrelevantes o refieren a lo que pasa por la mente del narrador. Así, el discurso facilita que los espacios de indeterminación sean bastantes. Estas características no sólo formales, sino también de formato (Palmer; 2010, 2 de septiembre) son claras desde el inicio de la novela:

> “Lo único que siempre nos llega es el maldito Lord Lucan y pinches cuervos sin alas”, sonrió Gilman, como si éste fuera el mejor día de nuestras vidas:
>
> Viernes 13 de diciembre 1974.
>
> Esperando mi primera Primera Plana, por fin el Chico de la Portada: Edward Dunford. Corresponsal de Crimen del Norte de Inglaterra; dos pinches días demasiado tarde.
>
> Miré el reloj de mi padre.
>
> 9 a.m. y ningún cabrón había dormido nada; derechito del Club de Prensa, todavía apestando a alcohol, a este infierno:
>
> La Sala de Conferencias, Estación de Policía de Millgarth, Leeds.[5] (1999: 3)

El control narrativo del tiempo y el espacio es crucial, acorde con lo que se esperaría tanto de una investigación criminal como de un reportaje periodístico. Como la cita sugiere, el relato inicia durante la rueda de prensa en la que las autoridades informan sobre la desaparición de Clare Kemplay el día anterior. Los matices de Dunford que permiten asociarlo con un antihéroe *noir* se asoman con sutileza desde este punto por medio de insinuaciones, pues el reportero espera que la tragedia de la pequeña Clare

catapulte al éxito su carrera en el periódico del condado. Al ver a la madre de la niña hundida en un mar de lágrimas, el protagonista pregunta para sus adentros, "¿te cargaste a tu propia hija?" (1999: 4),[6] y cuando minutos más tarde el agente a cargo de la investigación concluye la reunión diciendo que los mantendrá informados en caso de que haya alguna novedad, Dunford narra: "Bajé la mirada de nuevo hacia mi libreta, las ruedas todavía girando en el casete, y vi las novedades boca abajo en una zanja con un impermeable naranja" (1999: 6).[7] En otras palabras, la mente del reportero parece adelantarse a imaginar posibles causas y resultados del misterio que lo ocupa, sin una justificación aparente más allá de la de comenzar a reconstruir la historia.

Durante ese primer día de la desaparición de Clare, Eddie también tiene que enfrentarse al funeral de su padre, lo cual resalta la relevancia de lo que poco a poco se va construyendo como el motivo del reloj que observa una y otra vez. Este elemento, por un lado, tiene la función de permitir el control obsesivo de la cronología del relato y, por el otro, enfatiza la naturaleza ingenua, joven y en cierto sentido empática del protagonista, cuyos matices comienzan a verse. La convergencia de los distintos dobleces de Dunford se resalta cuando el pastor que oficia el funeral se refiere al difunto como carpintero en lugar de sastre, haciendo que Eddie se moleste e, irónicamente, traiga a colación el contexto periodístico que no tarda en problematizarse y problematizarlo:

> Y me quedé ahí sentando, encabronado por la licencia periodística de todo, pensando que esta gente tenía carpinteros en la pinche cabeza.
>
> Ojos al frente, observé la caja a sólo tres pasos de mí, imaginándome una caja blanca más pequeña y a los Kemplay vestidos de negro, preguntándome si el pastor también la cagaría entonces cuando finalmente la encontraran. […]
>
> En el silencio del crematorio los ojos de mi madre me pidieron un poco de calma, diciendo que al menos el hombre se estaba esforzando, que los detalles no son siempre tan importantes. (Peace, 1999: 9)

La actitud que podría caer en lo pesimista con respecto a la todavía desaparecida Clare Kempley es evidente: aunque más adelante sus pronósticos resultan correctos, en este punto es muy aventurado, e incluso morboso, que el reportero dé por hecho el asesinato. Por otro lado, la figura del padre se reitera como de vital importancia para Dunford y en gran medida contribuye a la noción de simpatía hacia el personaje, con todo y su

actitud amarillista. Más adelante esto se muestra como egoísmo, pues tras el funeral el protagonista da más pistas de qué es lo que realmente motiva sus suposiciones y, hasta cierto punto, deseos:

> De regreso a casa, primero lo primero:
> Llamar a la oficina.
> Nada.
> Que no hubiera noticias eran malas noticias para los Kemplay y Clare, buenas noticias para mí.
> Casi veinticuatro horas, tic-tac.
> Veinticuatro horas que significaban la muerte de Clare.
> Colgué, miré el reloj de mi padre y me pregunté cuánto tiempo más tendría que quedarme con los de su sangre. (1999: 9-10)[8]

La esperanza que el narrador tiene de que el crimen sea tan terrible como para dar pie a una buena historia remite una y otra vez a las motivaciones de Dunford como un periodista ambicioso y sin escrúpulos que teme perderse una primicia. Así, la casi inhumana e indiferente postura con respecto al sufrimiento ajeno que se toca un poco con la situación familiar del protagonista se convierte en un motivo dentro de la novela, pues incluso se alude una y otra vez a un refrán específico de la prensa amarillista en inglés: *if it bleeds, it leads* (si sangra, guía).

Después de todo, la historia enfatiza la podredumbre social que es crucial para el subgénero, así como la supremacía que lo mercantil, representado aquí con los medios como negocio, tiene sobre todo lo demás. La ubicación de Edward Dunford dentro de un sistema de esferas de poder que actúan en una suerte de circuitos cerrados para preservar ese poder se contrasta con la vulnerabilidad a la que está sujeto: al no pertenecer a las filas de las autoridades policiacas, Dunford le permite a Peace abordar las temáticas de corrupción que, en este caso, se representa de manera más realista que como pasa con los detectives privados que iniciaron el género, ya que después de la Segunda Guerra Mundial “la naturaleza mítica del Gran Detective de la fórmula clásica y la novela negra se hacía patente y se ponía de manifiesto que se trataba básicamente de un icono engendrado por la ficción, sin base real” (Santaulària, 2008: 84-85). En este sentido, además, Edward Dunford se sitúa en el umbral entre ese mundo de poder al que está accediendo como reportero y el mundo del “hombre de a pie” (Santaulària, 2008: 95), al que las figuras de los detectives suelen proteger, lo cual

permite que la historia ahonde en estas cuestiones. Es decir, al contextualizar dentro de un universo periodístico no sólo la historia que se presenta en la novela, sino también los intereses que motivan al narrador, David Peace se adentra de manera un poco más incisiva en las estructuras de la novela negra, pues, de nuevo, el detective que suele lamentarse acerca de la corrupción que ve a su alrededor, y en la que de repente también tiene que participar, es sustituido aquí por un reportero que naturalmente busca el éxito propio a través de la venta de información, ética o no, pero sí terrible.

Sin embargo, de nuevo entran en juego los matices de Dunford. Después de que se descubre el cadáver de la pequeña Clare Kemplay en un sitio de construcción y de que Dunford se pierde la primicia por investigar las que él considera conexiones con otros casos, gracias a un aviso anónimo, Dunford recibe una copia del informe de la autopsia de la niña Kemplay, así como de las fotografías del mismo. Al leer el informe, Dunford transmite los extensos horrores con los que se encuentra con lujo de detalle: una rosa con espinas insertada en la vagina de la niña; dos alas de cisne cosidas a la piel de la espalda; perforaciones de lado a lado en las muñecas y los pies, hechas con un clavo grande u otro instrumento de metal, además de marcas de estrangulamiento, golpes, rasgaduras en el ano y la vagina y otros claros indicios de violación. El informe además afirma que la mayoría de las heridas se habían hecho mientras la niña seguía con vida, probablemente consciente, y que la causa de la muerte era asfixia por estrangulación (Peace, 1999: 51-52). Si bien tanto el informe como las fotografías que Eddie no se atreve a ver de inmediato parecerían satisfacer todos los deseos sangrientos del reportero, su reacción es de repulsión, rabia, asco y tristeza. "Tragué saliva", relata mientras absorbe la información de la autopsia: "Un horror tras otro. Luché por recuperar el aliento. […] Atravesé la puerta, absorbí el aire de Yorkshire, lágrimas y bilis en la cara. Ninguna de las heridas había sido post mórtem" (1999: 52).[9] El narrador se enfrenta de manera inesperada a la crudeza del asesinato que estaba tan deseoso de cubrir, pero la compasión que en él despierta lo gráfico y violento del crimen lo motivan a rebelarse e ir más allá del reportaje sensacionalista que le traerá éxito para buscar no precisamente justicia, sino algo igual de abstracto e inasible: la verdad. Así, en lugar de simplemente hacer su trabajo, que es *cubrir* los hechos, Dunford se propone *descubrir* la verdad.

En este sentido, David Peace aprovecha el principio de la brutalidad de la prosa de la novela negra no sólo para afectar a sus lectores, sino también para reflejar el grado al que su narrador se ve afectado. Debido a sus reacciones emocionales, después de todo, Dunford se motiva a iniciar la develación de las mafias gubernamentales, policiacas y periodísticas que aparentemente rigen el norte del país, que mientras más avanza la novela más se constituye como un espacio aislado. Como uno de los policías que intimidan y tratan de bloquear la investigación de Dunford dice: "ESTO ES EL NORTE. ¡HACEMOS LO QUE QUEREMOS!" (1999: 265).[10]

La importancia de la idea del conocimiento de la verdad adquiere así gran relevancia para la novela, pero no por tratarse del gran concepto filosófico, epistemológico, que para Brian McHale está al centro de la ficción detectivesca (1987: 9), sino más bien por concretizarse primero como un motivo de la obra y después como un tópico subordinado a la dimensión periodística que Dunford encarna. Literalmente, es esta ambición por *conocer* la verdad, en lugar de simplemente *contar* una historia que sea tomada como la verdad, lo que motiva el aparente cambio del protagonista. Este deseo lo lleva a hacer una investigación minuciosa incluso cuando es claro que su vida corre peligro. No obstante, la noción misma de verdad parece ironizarse una y otra vez dentro del contexto periodístico que edifica la obra: que Dunford entienda que la verdad funciona más bien como una construcción hecha por quienes están a cargo de "comunicarla", simplemente acrecienta la desesperación del personaje, a la vez que se llega a la banalización pesimista del término. Si a esto se le agrega que la narración de Dunford se vuelve cada vez menos confiable —no porque se trate de un narrador en primera persona, sino porque su cada vez más precario estado emocional y físico se refleja en el de por sí errático estilo discursivo—, se cuestionan incluso los anclajes que permitirían la identificación de incluso los eventos de la historia. Además, la ambigüedad ética del protagonista finalmente tiene que reconsiderarse cuando, hacia el final de la novela, Dunford viola a una mujer con la que sostiene una relación (Peace, 1999: 222). Con esto, cuando el personaje a través de cuya consciencia y subjetividad se relata la historia termina por constituirse como un criminal más que pierde toda posibilidad de empatía, las respuestas empáticas de los y las lectoras hacia la vulnerabilidad y el

sufrimiento físico y emocional de Dunford se tornan igual de problemáticas. En cierto modo, pues, la construcción de Dunford pone en vilo cualquier intento de confiar en él y en lo que narra. Así, la concepción claramente contemporánea de la verdad como producto de los discursos hegemónicos de poder permea la novela, pero más como un recurso narrativo que orilla a consideraciones concretas y, en cierto sentido, constructivas de nuestra relación con las verdades del mundo, dramatizadas en parte en nuestra lectura de la novela. Es decir, David Peace no está interesado en simplemente hacernos ver algo que el pensamiento postmodernista de la segunda mitad del siglo pasado ya dejó claro: *Nineteen Seventy Four* se involucra de manera crítica con las dimensiones reales de la verdad, su búsqueda y su transmisión en el siglo XXI.

En su ensayo "El periodismo del nuevo siglo", Ignacio Ramonet expone algunas consideraciones sobre el papel que tanto los medios como los y las reporteras desempeñan en términos sociales y que parecen verse reflejadas en gran medida en la obra de Peace. De acuerdo con Ramonet,

> hasta ahora, se podía explicar el periodismo de la siguiente manera. El periodismo tenía una organización triangular: el acontecimiento, el intermediario y el ciudadano. El acontecimiento era transmitido por el intermediario, es decir, el periodista que lo filtraba, lo analizaba, lo contextualizaba y lo hacía repercutir sobre el ciudadano. […] Ahora este triángulo se ha transformado en un eje. Está el acontecimiento y, a continuación, el ciudadano. A medio camino ya no existe un espejo, sino simplemente un cristal transparente. A través de la cámara de televisión, la cámara fotográfica o el reportaje, todos los medios de comunicación (prensa, radio, televisión) intentan poner directamente en contacto al ciudadano con el acontecimiento. (1999)

Este contraste es relevante para el análisis de *Nineteen Seventy Four* al menos en dos sentidos: por un lado, se regresa a la cuestión del contexto histórico en que se plantea la novela. En el año 1974, en el condado de Yorkshire que Peace reconstruye, no existe una supremacía mediática de la televisión o —de manera más contundente— del internet. Se trata, pues, de un espacio en que el filtro y análisis de los hechos aún debe anteceder su difusión. El grado de subjetividad que Dunford personifica enfatiza las implicaciones que este proceso tiene para la noción de la transmisión de la verdad. Por otro lado, las características que Ramonet adhiere al periodismo del siglo XXI también tienen cabida en esta discusión dado que, por medio de la apabullante focalización interna del narrador, los lectores están en contacto directo con los hechos conforme los recibe y percibe el personaje.

"En la actualidad, informar es esencialmente hacer asistir a un acontecimiento, es decir, mostrarlo, situarse a un nivel en el que el objetivo consiste en decir que la mejor manera de informarse equivale a informarse directamente. Es ésta la relación que pone en cuestión al propio periodismo" (Ramonet, 1999).

Con esta consideración del funcionamiento actual de los medios de comunicación y las redes sociales, parece ser que la ficción que Peace construye, basada en las formas y preocupaciones de la novela negra, pone en duda no sólo al periodismo en conjunción con la verdad de la que debe ocuparse —la conexión entre acontecimiento y periodista—, sino más bien la relación entre periodismo y ciudadano. "[L]a información no tiene valor en sí misma por lo que se refiere, por ejemplo, a la verdad o a su eficacia cívica. La información es, ante todo, una mercancía y, en tanto que tal, está sometida a las leyes del mercado, de la oferta y la demanda, y no a otras leyes como, por ejemplo, los criterios cívicos o éticos" (Ramonet, 1999). Para la figura de Edward Dunford esto es cada vez más relevante: el cambio en la actitud del narrador, que podría interpretarse como una revelación de su propia condición, podría entenderse nuevamente a partir de su ambivalencia como agente de las esferas de poder que controlan esa mercancía y como ciudadano que se supone beneficiado por esa misma mercancía. El hecho de que la narración de Dunford se dé en una suerte de inmediatez aparente podría relacionarse con esas dos maneras de informarse que presenta Ramonet: en cuanto a la diégesis, Dunford es un reportero que pretende informar a sus conciudadanos de lo que sucedió con Clare Kemplay a través del descubrimiento, reconstrucción e interpretación que él mismo intenta hacer de los hechos; en términos narrativos, los lectores son testigos de los eventos a la par del protagonista, y por lo tanto se informan de manera directa y se colocan en un mismo nivel de ignorancia, lo cual es lógico en el contexto de la ficción detectivesca. Así, que el narrador emplee "licencias periodísticas" —tales como mentir con descaro o borrar de sus grabaciones las partes en que él golpea e intimida a sus informantes— para desenterrar la verdad, al mismo tiempo que se enfrenta a otras licencias periodísticas que le son ajenas y que buscan ocultar precisamente esa verdad, no hace más que enfatizar la relativización que se hace de una idea

de verdad tanto en términos narrativos como temáticos e históricos, no filosóficos o transcendentales.

Después de todo, de manera tal vez muy simplista o idealista, del periodismo siempre se espera que la información que transmite sea veraz. El dilema de Edward Dunford es justamente el de saber en dónde se ubica el límite entre lo verdadero y lo falso en cuanto a la trama dentro de la que se mueve. Él entiende el funcionamiento de los discursos que lo rodean, pero no por eso le es más fácil separar los unos de los otros. Finalmente, y también en una suerte de alteración de lo que suele esperarse de la ficción criminal, el protagonista de *Nineteen Seventy Four* termina viéndose incriminado por el mismo sistema al que servía y muere con la certeza de que no ha comenzado a entender la magnitud de la corrupción que impera en el norte. Es interesante, pues, considerar que la problemática de los límites entre verdad y mentira se refleja en la construcción misma de la novela, que por un lado incluye muchísimos puntos de indeterminación, producto de la misma ignorancia y limitaciones del narrador, y que por el otro presenta un universo ficcional que coincide en varios puntos con eventos “reales” de 1974. David Peace se vale del periodismo extratextual y real de ese año para construir de formas mucho más complejas el espacio de su novela. Si se toma en cuenta que ésta se publicó en 1999, es válido afirmar que el contexto de la historia no nos es ajeno sólo a nosotros, hispanohablantes del siglo XXI, sino también a la mayoría de los lectores contemporáneos, simplemente porque se trata de un lugar que no existe desde hace más de cuarenta años. Curiosamente, esta característica alcanza implicaciones temáticas debido al proceso de lectura que la novela en cierto modo exige, pues el estilo narrativo de Dunford solicita una lectura activa que se traduce en una suerte de investigación por parte de los y las lectoras. Tomando en cuenta este proceso, y dado que la ficción detectivesca apela al estímulo mental y al placer intelectual que surgen de la resolución del misterio antes, después, o al mismo tiempo que el detective (Dunant, 2000: 11), lo que Peace hace es aprovechar el funcionamiento del género en conjunción con el alto grado de indeterminación del texto para alimentar la curiosidad.

Esta dimensión de *Nineteen Seventy Four* puede ilustrarse e identificarse con facilidad también desde la primera oración de la novela, que ya

presenté antes: "'Lo único que siempre nos llega es el maldito Lord Lucan y pinches cuervos sin alas', sonrió Gilman, como si éste fuera el mejor día de nuestras vidas" (Peace, 1999: 3). Aunque, como en cualquier obra, se espera encontrar de entrada información que remita a referentes en un principio desconocidos para los y las lectoras, curiosamente la novela de Peace abre con un nombre que, si bien aparece una y otra vez a lo largo del relato, nunca llega a configurarse ni como un personaje ni como una figura identificable y explicable en la trama. "¿El Lord *Lucan de la Liga? ¿Dónde Está Nuestra Joven Promesa?*" (1999: 136),[11] dice un encabezado que Dunford encuentra en un café el 18 de diciembre; "'Aplicó la misma que Lucan, ¿no?'" (1999: 89),[12] sugiere un oficial refiriéndose a la aparente desaparición de un famoso jugador de rugby, la "joven promesa" a la que se alude en la cita anterior; "'¿Y qué hay de Sandra Rivett? A lo mejor no fue Lucan después de todo; a lo mejor fue Don Foster. ¿Y qué hay de la bomba en Birmingham?'" (1999: 269),[13] pregunta sarcástico el Agente Fraser cuando Dunford sugiere que el honorable Don Foster es el criminal de la historia. Con estas repeticiones se vuelve evidente que la referencia es a una persona desaparecida, pero la mención de Sandra Rivett además sugiere que podría tratarse de un asesino; es en casos como éstos en los que se llama la atención a las lógicas de lectura de la ficción detectivesca que de por sí, por sus aspectos temáticos y formales, "entrena" a sus lectoras para que estén atentas y desconfíen de todos los detalles aparentemente irrelevantes que podrían llevar a la resolución de los misterios (Borges, 1979). Así, la constante mención de Lord Lucan busca al menos despertar la curiosidad de las y los lectores por dos razones principales. Por un lado, el texto construye la noción de que a los y las lectoras se le está escapando algo, ya que todos estos personajes están informados de algo que parece mencionarse incluso en los periódicos nacionales. Por otra parte, el estilo narrativo de Dunford —el hecho de que parezca enfocarse sólo en la enunciación puntual de los eventos sin ofrecer ningún tipo de descripción o aclaración— contribuye a la sensación de ignorancia precisamente porque el protagonista no siente la necesidad de explicar nada; él está simplemente repasando los hechos. Es a través de esta lógica, entonces, que los y las lectoras deben sentirse tentadas a seguir lo que parece ser una sugerencia clara: investigar quién es este Lord Lucan que no encuentra una construcción clara en la novela.

Por supuesto, la curiosidad se premia con facilidad, pues una rápida búsqueda en línea de las palabras *Lord Lucan* revela que Richard John Bingham, 7º conde de Lucan, más conocido como lord Lucan (Marylebone, Londres, Reino Unido, 18 de diciembre de 1934-declarado muerto el 3 de febrero de 2016) fue un noble y presunto asesino británico, que desapareció sin dejar rastro el 8 de noviembre de 1974, tras el asesinato de la niñera de sus hijos" (Richard John Bingham, s.f.). De forma un tanto inquietante, la temporalidad y relevancia de tal hecho histórico se ajusta a la perfección con los hechos de *Nineteen Seventy Four*. Además, obtener esta información sobre un criminal de la vida real funciona en conjunción con la noción de la fascinación y el morbo a partir de los cuales la ficción detectivesca surgió, por lo que la novela de Peace resulta interesante también en este sentido. Las particularidades de este crimen en específico son más intrigantes:

> En la noche del 7 de noviembre de 1974, la niñera de sus hijos, Sandra Rivett, fue asesinada a golpes en el sótano de la casa de Lucan […] A medida que la policía comenzó su investigación del asesinato [Lucan] condujo un auto prestado a la casa de un amigo en Uckfield. Horas más tarde dejó la propiedad y nunca más fue visto. El vehículo fue encontrado abandonado en Newhaven, en su interior había una mancha de sangre […] Una orden de arresto fue emitida unos días más tarde y en su ausencia se le declaró culpable de la muerte de Rivett […]
>
> El destino de Lucan sigue siendo un misterio. Cientos de informes de su presencia en diversos países de todo el mundo se han hecho desde la muerte de Rivett, aunque ninguna ha sido comprobada. A pesar de la investigación policial y del gran interés de la prensa, Lucan no ha sido encontrado y se presume muerto. (Richard John Bingham, s.f.)

Que esta intriga de la vida real sea parte del contexto del Yorkshire de Dunford es relevante: no sólo proporciona un referente cultural útil para que los y las lectoras entiendan a lo que muchos personajes se refieren cuando aluden al evento, sino que en sí también funciona como una narrativa detectivesca que manipula las respuestas lectoras. Después de todo, cuando este misterio no resuelto de la historia británica se trae a colación, las dimensiones reales de la criminalidad y su naturaleza caótica se hacen evidentes. El hecho de que, en términos del dominio público, se trate de un caso no cerrado y que nunca podrá cerrarse —al menos en el sentido de que Lord Lucan ya fue declarado oficialmente muerto, apenas en 2016— enfatiza el comentario implícito de Peace: en realidad, una gran cantidad de

delitos quedan sin resolver y se vuelven misterios; la falta de una solución típica en su novela emula este principio de forma efectiva.

Por medio de este mismo proceso, Peace traza caminos similares que guían a las lectoras a obtener más información, por ejemplo, acerca del intento fallido del ministro subalterno John Stonehouse de fingir su propia muerte en 1974 (John Stonehouse, s.f.); de la tensión política tras las elecciones generales de octubre de 1974, que resultaron en que el Partido Laborista liderado por Harold Wilson ganara con una mayoría estrecha de sólo tres escaños (October 1974 United Kingdom General Election, s.f.); y de la condena de Raymond Leslie Morris, a quien "se encontró culpable de violar y asesinar a Christine Dabry, una niña de siete años" (Cannock Chase Murders, s.f.).[14] En general, la atención especial que se le da al contexto sociopolítico constituye un escenario muy preciso para el relato de un crimen ficcional y esta cualidad, desde luego, aumenta la *necesidad* de aclaraciones que la novela no proporciona. Por extensión, los cuestionamientos que la inclusión parcial de estos eventos evoca tienen más que ver con la relevancia de toda esta información para la historia. Aunque es verdad que la novela en sí es autónoma como una historia *noir* sin que requiera el desentrañamiento de todos los referentes extratextuales, es fácil ver que una lectura que considere las implicaciones que éstos tienen para la historia resulta no sólo provechosa para fines de claridad, sino también gratificante como parte de lo que la ficción detectivesca les ofrece a sus lectoras en términos de emociones y exploraciones temáticas. Es importante notar que estos elementos están diseñados para converger en una historia que trata temas de abuso de poder, corrupción, impunidad e incluso del papel de los medios en la construcción de un discurso influyente, como cuando el *Yorkshire Post* trata de vender al que claramente es un chivo expiatorio, a pesar de que Dunford asegura que está tras la pista de otra solución.

En otras palabras, los hechos reales a los que la novela apunta resuenan con los motivos y tópicos del relato para constituir conceptualizaciones temáticas más amplias: la novela orilla a sus lectoras a informarse sobre la historia reciente mientras juguetea con temas de impunidad y de las licencias periodísticas que tienen la capacidad de doblar la realidad para su propio beneficio y de constituir una narrativa que entonces se considera *la*

verdad. Si se considera que el medio por el que los y las lectoras se informan sobre estos hechos históricos es, con gran probabilidad, el internet —una inagotable red de historias y reportajes que perpetúan lo que debe consumirse como *la* verdad— el alcance de los temas que la figura de Dunford y su estilo periodístico impulsan se expande para incluir una reconsideración de nuestra relación con los medios en el siglo XXI. Después de todo, cuando la información que se obtiene a través de esta lectura activa converge con la trama, es incluso difícil no considerar algunas de esas referencias extratextuales con una actitud escéptica. Un artículo de *BBC News* publicado en marzo de 2014, por ejemplo, informa que "el asesino de Cannock Chase Raymond Morris murió en prisión tras varios intentos de demostrar que él no violó ni asesinó a una niña de siete años",[15] y comenta que "en 1969 Morris *fue encontrado culpable* del asesinato de Christine Darby, originaria de Walsall, después de que se descubriera su cadáver en Cannock Chase" (Lumb: 2014, 13 de marzo; mí énfasis).[16] Aunque pensar que Raymond Morris podría en efecto haber sido inocente estaría fuera de lugar, al menos resulta muy provocador notar que con la intriga se toca la noción de testimonios conflictivos y concepciones alternas del pasado. Así como a Edward Dunford, un reportero del sistema, le consta que en muchos casos los poderes económicos y políticos garantizan la impunidad, estas consideraciones entran en conflicto con un discurso que afirma que alguien "fue encontrado culpable" de un crimen. La incapacidad de incluso presentar una conclusión definitiva para declarar que alguien *es* culpable se pone bajo el reflector y constituye un poderoso tema de la novela.

Parece ser que la historia de David Peace se remonta a 1974, desde la actualidad, porque es ahora cuando se podría creer que se entiende lo que *en verdad* pasó en 1974. No obstante, esta postura del autor busca ser irónica y poner en perspectiva la concepción propia tal vez no sólo del periodismo, que en un país como México ya de por sí es muy tambaleante, sino también de los mecanismos por los que nos mantenemos informados. Tal actitud artística podría relacionarse con una estética y temática posdigital, en la que se recurre al uso de "medios" de antaño, no digitales, en un periodo en el que la fascinación con los sistemas y aparatos digitales ya alcanzó un punto de normalización (Cramer, 2014). Al obligarnos a repensar el concepto y las herramientas del periodismo, el involucramiento

crítico de *Nineteen Seventy Four* con la era de la información en la que *asistimos* a los eventos, como lo pone Ramonet, permite poner en duda cualquier hecho que podamos considerar factual o verdadero, así como cualquier fuente institucional que nos acerque a tal evento. Irónicamente, lo cual hace más efectivo el comentario, esta dimensión posdigital de la novela de Peace es accesible a través del uso de la información que portales como *Wikipedia* y demás archivos históricos en línea nos presentan. En efecto, el internet es la herramienta de comunicación más común en el siglo XXI, pero al hacernos voltear al siglo pasado, a 1974, cuando la obtención y transmisión de información se daba con un proceso más subjetivo y no exento de problemáticas —un contexto que, además, estaba falto de la infinidad de perspectivas comunicables que ahora es fácil encontrar— la información que el internet y cualquier otro medio pueda ofrecernos tanto del pasado como del presente se redimensiona. Dado que en esta novela el tema de la búsqueda de la verdad se presenta entonces como fútil tanto en términos narrativos como genéricos, pues el autor se niega a mostrarle a su detective y por lo tanto a sus lectoras la resolución del crimen que se esperaría de una obra detectivesca, la novela enfatiza una "visión paranoica del mundo" (Esposito; 2011, 28 de febrero). Así, en varios niveles interpretativos, se entiende que el periodismo y demás fuentes de información, de forma no del todo metafórica, pueden verse como un discurso que tiene la capacidad de jugar con esa línea que separa no a la verdad de la mentira, o la realidad de la ficción, sino a unas verdades establecidas de otras. De este modo, la crítica social es evidente y, cuando menos, al notar esta dimensión temática y constructiva de *Nineteen Seventy Four* se hace patente que, en efecto, estas exploraciones son posibles gracias a la práctica y conceptualización de la ficción. A final de cuentas, más que preguntar por qué Peace escribe novelas en lugar de relatos de no ficción dados su minuciosa investigación y uso del contexto histórico, tal vez una interrogante verdaderamente útil debería sugerir la posibilidad de que no exista tal cosa como la no ficción.

Obras mencionadas

BLACK, Joel. (2010). "Crime Fiction and the Literary Canon" en C. J. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction* (76-89). Oxford: Wiley-Blackwell.

BORGES, Jorge Luis. (1979). "El cuento policial" en *Borges, oral* (65-98). Buenos Aires: Emecé Editores, Editorial de Belgrano.

CANNOCK Chase Murders. (s.f.). *Wikipedia: La enciclopedia libre.* Disponible en: en.wikipedia.org/wiki/Cannock_Chase_murders

CRAMER, Florian. (2014). "What is 'Post-Digital'?" *ARPJA,3* (1). Disponible en: www.aprja.net/what-is-post-digital/

DUNANT, Sarah. (2000). "Body Language: A Study of Death and Gender in Crime Fiction" en W. Chernaik et al. (eds.), *The Art of DetectiveFiction* (10-20).Londres: MacMillan y University of London.

ESPOSITO, Veronica Scott. (2011, 28 de febrero). "David Peace's Darkest Noir: Red Riding Quartet". *Conversational Reading*. Disponible en: http://conversationalreading.com/david-peaces-darkest-noir-red-riding-quartet/

FORSHAW, Barry. (2012). *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. Nueva York: Palgrave y Macmillan.

JOHN Stonehouse. (s.f.). *Wikipedia: La enciclopedia libre*. Disponible en: en.wikipedia.org/wiki/John_Stonehouse

LUMB, David. (2014, 13 de marzo). "Child Killer Raymond Morris 'Guilty of More Murders'". *BBC News, West Midlands*. Disponible en: www.bbc.com/news/uk-england-26557796

MCHALE, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge.

NAKAJIMA, Kyoko, y David Peace. (2014, 22 de mayo). "David Peace and Kyoko Nakajima in Conversation" (Ian M. MacDonald y Takafumi Kondo, trad.). *Granta: The Magazine of New Writing*. Disponible en: granta.com/in-conversation-david-peace-kyoko-nakajima/

OCTOBER 1974 United Kingdom General Election. (s.f.). *Wikipedia: La enciclopedia libre*. Disponible

en:en.wikipedia.org/wiki/October_1974_United_Kingdom_general_election

PALMER, Óscar. (2010, 2 de septiembre). "David Peace: Exhumando el pasado". *Cultura impopular: El blog de Es Pop Ediciones*. Disponible en: www.culturaimpopular.com/etiquetas/red-riding-quartet.

PEACE, David. (1999). *Nineteen Seventy Four*. Londres: Serpent's Tail.

_____. (2001, 1º de octubre). "The Red Riding Quartet". *Crime Time*. Disponible en: www.crimetime.co.uk/the-red-riding-quartet/.

PLIMPTON, George. (1966, 16 de enero). "The Story Behind a Nonfiction Novel". *The New York Times on the Web*. Disponible en: movies2.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html

RAMONET, Ignacio. (1999). "El periodismo del nuevo siglo". (Mirnaya Chabás, trad.). *La factoría* 8. Disponible en: plazacarlesnavales.com/articulo.php?id=115

RICHARD John Bingham. (s.f.). *Wikipedia: La enciclopedia libre*. Disponible en: es.wikipedia.org/wiki/Richard_John_Bingham

SANTAULÀRIA, Isabel. (2008). "Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes a la actualidad" en I. Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (65-107).Barcelona: Edicions UAB.

SEELEY, Nicholas. (2016, 27 de abril). "Noir is Protest Literature: That's Why It's Having a Renaissance". *Electric Literature*. Disponible en: electricliterature.com/noir-is-protest-literature-thats-why-it-s-having-a-renaissance-49b0a2ba52e4.

SHAW, Katy. (2011). *David Peace: Texts and Contexts*. Eastbourne, Portland y Ontario: Sussex Academic Press.

TODOROV, Tzvetan. (1978). *The Poetics of Prose*. (Richard Howard, trad.) Ithaca: Cornell UP.

WORTHINGTON, Heather. 2010. "From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes" en C. J. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*. (13-27). Oxford: Wiley-Blackwell.

Notas de *“La licencia periodística de todo”: crimen, ficción y periodismo en* Nineteen Seventy Four, *de David Peace*

---

1. Artículo escrito con el apoyo de una beca otorgada por el FONCA y el CONACYT.

2. “I don’t want to read books about imaginary serial killers or wide-boy drug dealers or ex-Vietnam vets or TV coppers. I want to read fictions torn from facts that use those fictions to illuminate the truth. I read because I want to learn; I want to learn because I want answers. I don’t want mystery and suspense because I’ve got that everywhere I look; I want truth and answers.”

3. “Crime fiction has both the opportunity and the obligation to be the most political of any writing or any media, crime itself being the most manifest example of the politics of the time.”

4. “Peace’s fictions look back to the recent past and in doing so invite stark comparisons with our own contemporary world. Peace not only examines the traumas of the twentieth century, but also sheds light on wider issues that resonate with contemporary global events.”

5. ‘All we ever get is Lord fucking Lucan and wingless bloody crows,’ smiled Gilman, like this was the best day of our lives:

Friday 13 December 1974.

Waiting for my first Front Page, the Byline Boy at last: Edward Dunford, North of England Crime; two days too fucking late.

I looked at my father’s watch.

9 a.m. and no bugger had been to bed; straight from the Press Club, still stinking of ale, into this hell:

The Conference Room, Millgarth Police Station, Leeds.

6. “did you do your own daughter?”

7. “I looked down at the notebook again, the wheels still turning the tape, seeing any developments face down in a ditch in an orange waterproof kagool.”

8. Back at the house, first things first:

Phone the office.

Nothing.

No news being bad news for the Kemplays and Clare, good news for me.

Twenty-four hours coming up, tick-tock.

Twenty-four hours meaning Clare dead.

I hung up, glanced at my father’s watch and wondered how long I’d have to stay among his kith and kin.

9. “I swallowed […] Horror on horror. I fought hard for my breath […] Out the door, sucking in the Yorkshire air, tears and bile across my face. None of the injuries were post-mortem.”

10. “THIS IS THE NORTH. WE DO WHAT WE WANT!”

11. “*League’s Lord Lucan? Where’s Our Likely Lad?*”

12. “Done a Lucan hasn’t he?”

13. “What about Sandra Rivett? Maybe it wasn’t Lucan after all, maybe it was Don Foster. And what about the bomb in Birmingham?”

14. “was found guilty of the rape and murder of seven-year-old Christine Dabry.”

15. “Cannock Chase child killer Raymond Morris has died in prison after repeated attempts to prove he did not rape and murder a seven-year-old girl.”

16. “In 1969, Morris *was found guilty* of the murder of Christine Darby, from Walsall, following the discovery of her body on Cannock Chase.”

Escapando de Spiderhead: ¿qué yace más allá de la realidad capitalista?

Isidro Portillo
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

*La rata ha devenido moneda corriente. (*Herbert, 2008*)*

I

Antes de concentrarme de lleno en el texto que nos atañe, es menester justificar mi elección del mismo y la pertinencia de su discusión al interior de un estudio dedicado a los géneros populares. La etiqueta "ciencia ficción" tiene un fuerte lazo con la tecnología; a su vez, los avances tecnológicos van de la mano de la creciente necesidad de los seres humanos por facilitar sus tareas cotidianas y asegurar su supervivencia. Actualmente atravesamos una era en la que tales avances se ven dictaminados no sólo por las razones anteriores, sino (y principalmente) por la generación y acumulación de capital. No es para nadie sorpresivo que la ideología neoliberal y el sistema económico capitalista hayan dejado de ser asunto exclusivo de la teoría política y económica: actualmente, éstos conforman una manera de entender el mundo y nuestra realidad. Las corporaciones dictaminan el futuro de las actividades humanas y el presente se torna cada vez más instantáneo: información relevante durante un momento es desechada apenas al siguiente. Es entonces que las reflexiones arrojadas por escritos provenientes de la ciencia ficción adquieren una naturaleza que va más allá del ejercicio escapista, ya que pueden brindarnos una ventana hacia la alternativa, hacia ese nuevo modelo ideológico y organizacional que nos lleve, como conjunto, como especie, a nuestra próxima etapa de desarrollo, ¿a la condición posthumana?

Desde su concepción y eventual consolidación de la mano de las revoluciones industriales, el sistema económico capitalista ha ostentado comportamientos peculiares, pero lo que ocurre hoy en día es digno de escrutinio. Afirma el economista y teórico social Jeremy Rifkin que con el advenimiento de un internet cada vez más omnipresente, energías

renovables y vehículos automatizados, la tercera revolución industrial se encuentra más y más cerca de su consolidación (2014), situación que establece las condiciones necesarias para la aparición de una nueva retórica y una nueva lógica de intercambio en el mundo financiero. Dichas alteraciones en las dinámicas transaccionales pueden observarse hoy en día, por nombrar un ejemplo, en el fenómeno conocido como "la economía de *likes*". En un video-ensayo producido por *big think*, el teórico de medios Douglas Rushkoff observa que "ésta es la nueva economía en la que nos desenvolvemos […] abstracta, absurda, esencialmente, carente de significado" (2016),[1] comentario que no debe tomarse a la ligera. El teórico argumenta que algunas de las compañías más importantes de nuestra era —Facebook, Google, Twitter y otras tantas de hechura similar— generan ingresos a partir de publicidad derivada de los datos que éstas recolectan. Esto resalta una situación notable. Debido a una escasez de capital en los mercados mundiales, producto de la creciente dificultad para la adquisición de activos, los *likes* han permitido la existencia, si se me permite la expresión, de la forma más metafísica de valor comercial observada hasta el momento. Si bien es cierto que el sistema capitalista ha lidiado antes con capital intangible en forma de acciones, el nivel de abstracción que éste ha adquirido no tiene precedentes. Cuando un sistema se vuelve tan autorreflexivo, metafísico incluso, es que sus graves falencias se vuelven evidentes. Y a pesar de nuestra consciencia de tal hecho, poco ha cambiado durante los últimos años para aliviar la situación.

Es entonces que la búsqueda de un discurso alternativo al generado por el capitalismo se ha vuelto cada vez más urgente y, paradójicamente, cada vez más difícil de concebir. Observa Mark Fisher al respecto:

> Es inevitable pensar en la frase generalmente atribuida a Slavoj Žižek, que en estos días es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Dicho eslogan captura con precisión lo que concibo como "realismo capitalista": la noción ampliamente aceptada de que el capitalismo no sólo es el único sistema económico y político viable, sino que, incluso, nos es imposible ya siquiera *imaginar* una alternativa coherente a él. (2009: 2)[2]

En caso de que el escenario dibujado por el realismo capitalista no fuera suficientemente desolador, Gerry Canavan formula un corolario que él denomina "necrofuturismo", complementando las ideas de Fisher:

> El necrofuturismo nombra nuestra creencia deflacionista de que las condiciones de explotación y extracción que permiten a las sociedades contemporáneas "funcionar" son, fundamentalmente, insostenibles y carecen, por lo tanto, de futuro; y a pesar de este hecho éstas no serán alteradas de ninguna forma, incluso si el precio es la muerte de todos nosotros. (2015: 9)[3]

A pesar de su obvio carácter corrosivo, el capitalismo es para muchos de sus seguidores un orden preestablecido, uno que nos prefigura y nos rebasa. Esta falaz autolegitimación se hace evidente al ensayar realidades donde las cosas han transcurrido, o transcurrirán, de forma distinta, y uno de los géneros que con más ahínco se ha encargado de llevar a cabo este ejercicio de pensamiento es la ciencia ficción. En forma de utopía o distopía (o una combinación de ambas, como la sociedad resultante de la guerra nuclear en *Watchmen* [1986-1987] de Alan Moore y Dave Gibbons), dicho género nos brinda la posibilidad de ver más allá del velo del realismo capitalista que obstruye nuestra visión de lo Real, de lo que yace más allá. Nos brinda la oportunidad de especular con nuestro destino. Es por lo que el escrutinio de un cuento como "Escape from Spiderhead" (2010) se convierte en una tarea que va más allá de la jerga académica o la anécdota literaria: se traduce en un (humilde) intento por abrir el texto hacia otras disciplinas que, de la mano del análisis literario y cultural, puedan establecer parámetros de reflexión sobre la forma en que concebimos nuestro presente y posible futuro.

II

George Saunders es un autor que se ha dado a conocer, principalmente, por la publicación de cuentos en revistas de prestigio o alta circulación como *The New Yorker*, *Harper's*, *McSweeney's* y *GQ*. Su escritura abarca diversos géneros, desde la fábula infantil hasta la ciencia ficción, y su estilo es amigable con el lector, económico y cargado de humor con toques políticos. En 2013 publica *Tenth of December: Stories*, donde se incluye "Escape from Spiderhead", cuento puesto a disposición del público en 2010 por *The New Yorker*. Para exponer claramente los puntos a desarrollar a lo largo de este ensayo, conviene hacer una breve recapitulación de la trama del cuento.

En "Escape from Spiderhead", la búsqueda de una sustancia que manipule las respuestas afectivas de los seres humanos se ha vuelto la competencia

más importante entre las corporaciones y gobiernos del mundo. Tal poder haría de las guerras algo obsoleto. Jeff, protagonista de la historia, encarcelado por un asesinato casi involuntario, es sometido junto con un grupo de delincuentes (Heather, Rachel, Rogan y Keith) a diversas pruebas para perfeccionar la droga ED289/290 con la que un poderoso conglomerado pretende tomar la delantera en la búsqueda del control definitivo del ser humano —bajo el supuesto de que aspectos considerables de nuestro comportamiento se originan, predominantemente, en componentes afectivos relacionados con el amor—. Dichas pruebas son llevadas a cabo, bajo la supervisión de Ray Abnesti, al interior de instalaciones cuya estructura semeja el cuerpo de una araña. El puesto de control se encuentra, por supuesto, en la cabeza de dicha estructura.

Jeff es inducido mediante la sustancia ED289/290 a sostener relaciones sexuales con Heather y Rachel —quienes también han recibido una dosis— con el fin de forzarlo a desarrollar sentimientos de amor y apego hacia ellas. Una vez que dicho estado es alcanzado, los científicos regulan o suspenden la administración de la droga para controlar a voluntad el sentimiento que, presumiblemente, han desarrollado los sujetos del experimento. Las pruebas son exitosas; no obstante, organizaciones escuetamente identificadas como *Protocol Committee* y *Three Horsemen of Anality* exigen pruebas irrefutables de que la sustancia está lista para ser producida en masa. Durante este punto, la historia alcanza su clímax dado que Jeff se ve en la disyuntiva de tratar de proteger la vida de Heather y Rachel o la suya misma: las organizaciones antes citadas obligan al protagonista a suministrar a ambas una sustancia denominada Darkenfloxx™, la cual produce dolor y sufrimiento insoportables a quien la recibe. Las reacciones de Jeff a tan inhumana acción habrán de confirmar que, en efecto, no queda en él rastro alguno de los sentimientos afectivos que tuvo por ambas mujeres. La prueba es llevada a cabo en Heather con resultados mortales para ella y, a la par, los científicos confirman que Jeff carece de apego particular por ella. Luego, el terrible procedimiento debe ser repetido, en nombre del "rigor científico", con Rachel. Jeff se rehúsa a colaborar, situación que permite que el cuento desate su resolución.

Sin ahondar por el momento en las implicaciones que se desprenden de la decisión de Jeff al final del cuento (cosa que abordaré más adelante), uno de

los detalles que captan la atención del lector de "Escape from Spiderhead" son las denominaciones comerciales ficticias que las drogas ostentan: Verbaluce™, Vivistif™, VeriTalk™, Bonviv™, BlissTyme™, SpeedErUp™, Darkenfloxx™, entre otras. El detalle de incluir la leyenda *trademark* en los nombres de las sustancias apunta hacia dos direcciones: 1) posiciona al lector dentro de un universo diegético *similar* al nuestro, dado que el fin comercial de los productos se pone de manifiesto en la marca antes mencionada (es decir, el capitalismo también rige este universo); 2) insta al lector a considerar *qué tan diferente* es, en realidad, la situación en la que se encuentra Jeff y la que, digamos, enfrentamos día a día.

En este punto es importante señalar el concepto de *novum* (en plural *nova*) que el crítico Darko Survin acuña para referirse a los elementos que permiten que en los universos creados al interior de relatos de ciencia ficción ocurran cosas extraordinarias: "[El novum es] el 'punto de diferencia', la cosa o cosas que diferencian al mundo retratado en la ciencia ficción del mundo que reconocemos a nuestro alrededor, [es] el separador crucial entre la ciencia ficción y otras formas de literatura fantástica o imaginaria" (Roberts, 2000: 6).[4] En "Escape from Spiderhead", el *novum* está compuesto no sólo por las sustancias antes mencionadas, sino también por el dispositivo que se encarga de suministrarlas en los individuos: el MobiPak™, un gadget unido quirúrgicamente a la espalda baja de los individuos (Saunders, 2010). La inclusión de estos elementos, descritos con gran brevedad en el texto, son los que permiten que el universo diegético del cuento sea diferente al nuestro en un detalle, no obstante, crucial. Cuando éstas han sido articuladas de forma consonante con el universo del que se desprenden, las "curiosas" invenciones que proliferan en los textos de ciencia ficción pueden ser más que mera inventiva:

> Los *nova* específicos de la ciencia ficción son más que artilugios y mucho más que clichés: proveen una gramática simbólica para articular las perspectivas, regularmente marginalizadas, de discursos de raza, género, anticonformismo e ideologías alternativas. Podríamos pensar que éste es el potencial progresista o radical de la ciencia ficción. (Roberts, 2000: 28)[5]

Volvamos al texto que nos atañe. Cuando la investigación se perfila a alcanzar una conclusión exitosa, Abnesti enumera a Jeff las bondades de la creación de la droga ED289/290:

> Hemos desbloqueado un sempiterno y misterioso secreto. ¡Esto cambiará nuestra perspectiva! ¿Digamos que alguien no puede amar? Ahora él o ella podrán. Podemos forzarlos. ¿Digamos que alguien ama de más? O ama a alguien considerado incompatible por su custodio. Podemos regularlo sin chistar. ¿Digamos que alguien está deprimido a causa de *amor verdadero*? Ahí estaremos o, en su defecto, su custodio: depresión, ¡no más! En términos de control emocional, ya nunca más seremos naves a la deriva. Nadie lo será. Vemos un barco a la deriva, abordamos e instalamos un timón. Guiarlo/a hacia el amor. O lejos de él. ¿Bien dicen, 'All You Need Is Love'? Ahí viene el ED289/290. (Saunders, 2010)[6]

Uno de los debates centrales de la literatura, no sólo de ciencia ficción, es el papel del libre albedrío en la conformación de lo humano y en qué medida éste es, verdaderamente, alcanzable. Lo que enuncia Abnesti es sumamente "razonable", ya que una serie de problemas que han plagado a la humanidad desde tiempos remotos destilan del control, o ausencia del mismo, de nuestros sentimientos. De ser posible instaurar un régimen como el delineado en "Escape from Spiderhead", ¿estaríamos a salvo de nosotros mismos? o, más bien, ¿estaríamos cercenando nuestra propia existencia? Las posibilidades propuestas por Abnesti, si bien presentan una buena cara, son en el fondo portadoras de una gran intolerancia: al ser capaces de dictar los estados de ánimos de los individuos, en afán de poder económico, político y comercial como en el caso del cuento, se estaría validando una preconcepción negativa de los estados melancólicos y, como bien sabemos, algunas de las mejores expresiones artísticas, de coraje, o supervivencia, provienen de ahí. Esto no es, por supuesto, situación sencilla, pero se puede decir con razonable certeza que los totalitarismos son mayormente asociados a las distopías y, por tanto, son estados poco deseables. Pero cabe preguntarnos: ¿una paz forzada por una droga como la ED289/290, pero paz al fin y al cabo, valdría el renunciar al control de nuestra propia voluntad? "Escape from Spiderhead" no ofrece una solución a tal dilema, ni yo podría aventurar una respuesta convincente, pero lo que conviene resaltar aquí es que la naturaleza y características del *novum* del cuento dan pie a una reflexión con esos alcances.

III

Las ovaciones de pie para una película son poco comunes. Aun así, he tenido la fortuna de presenciar un par que fueron sinceras y enérgicas. La

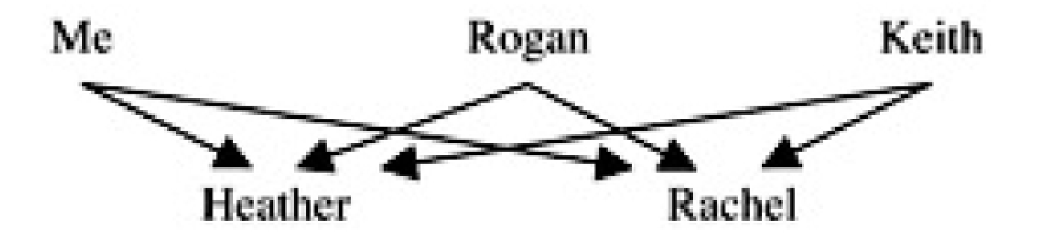
épica conclusión a la trilogía de Batman que el director Christopher Nolan había legado al género de súper héroes, *Batman: el caballero de la noche asciende* (*The Dark Night Rises*, 2012), fue una de ellas. En dicha ocasión, las condiciones fueron propicias: en función especial de medianoche, la proyección inaugural de la cinta, plagada de espectadores ansiosos por presenciar la batalla entre el héroe y el mercenario. Si bien la película logró, considero, la ovación por méritos propios, la reacción era esperada. No fue lo mismo cuando tuve oportunidad de ver, sin expectativas realmente particulares, *El profesor* (*Detachment*, 2011) del director Tony Kaye. En aquella ocasión, la audiencia se componía de un público diverso, de distintas edades y, supongo, diferentes expectativas sobre la cinta. No obstante, dicha función de media tarde de algún mes de 2011 fue aplaudida debido a que estableció con nosotros una conexión, cómo decirlo, casi inescapable.

Uno de los grandes males que se apodera de nuestras sociedades contemporáneas es la indiferencia, en múltiples niveles y en diversas circunstancias. La especialización *ad infinitum* que se deriva de los modelos laborales provenientes de las ideologías dominantes ha provocado, entre otras cosas, la alienación cada vez más evidente de los individuos. Desde la construcción del sentido de la individualidad moderna, la sensación de deber hacia la comunidad se ha ido diluyendo de a poco, y cada vez más. Es por eso que considero que la película antes mencionada resonó en los espectadores: *El profesor* es la historia de Henry Barthes (Adrien Brody), un profesor sustituto de preparatoria que, a su llegada a una nueva escuela, debe poner a prueba su capacidad de desapego para desempeñar correctamente sus funciones. La institución a la que Henry llega está plagada de estudiantes problemáticos y profesores que se han dado por vencidos con respecto a sus pupilos y a sí mismos. El protagonista opera adecuadamente en estas circunstancias dado que, casi por definición, su perfil laboral debe ser uno capaz de desentenderse rápidamente de la gente que conoce. Creo que todos los espectadores de aquella función nos vimos reflejados de alguna forma en esa faceta de Henry (que se ve ampliamente rebasada en el desenlace de la película). De ahí el reconocimiento con aplausos.

Consideré adecuado comenzar esta sección con esta anécdota porque creo que enmarca adecuadamente un rasgo más que deseo analizar al respecto del texto que nos ocupa. Dicho rasgo se compone del desapego y la distancia irónica, elementos “primordiales” para funcionar eficientemente en nuestra sociedad contemporánea. Tales componentes, tan valorados al interior de la ideología predominante (la neoliberal capitalista), son promovidos dado que funcionan como mecanismo de autolegitimación y defensa ante posibles discursos alternos. Señala Fisher al respecto: “La actitud de distancia irónica propia del capitalismo posmodernista debe, supuestamente, inmunizarnos contra las seducciones del fanatismo. Bajar nuestras expectativas, se nos dice, es un pequeño precio por pagar por la protección ante el terror y el totalitarismo” (2009: 5).[7] Dicha distancia a la que se refiere Fisher es casi omnipresente en nuestra vida diaria, condonando la inmovilidad y neutralizando el pensamiento revolucionario.

El texto de “Escape from Spiderhead” nos ofrece diversas instancias de lo antes mencionado y su efecto es uno peculiar: el humor. Puedo afirmar, con ciertas reservas inescapables de la pulcritud política, que el cuento tiene un registro bastante gracioso y dicha hilaridad proviene de la forma en que la “ciencia” en éste es llevada a cabo. La prueba con la que el equipo de científicos determina, en primera instancia, la efectividad de la sustancia ED289/290 involucra a Jeff, Keith y Rogan manteniendo relaciones sexuales con Heather y Rachel, en tres ocasiones, con cada una de ellas. El exceso de tal experimento es ponderado por el protagonista, acompañándolo de un pequeño diagrama incluso:

> Mi mente patinaba. ¿Rachel tuvo sexo conmigo y con Rogan? ¿Heather tuvo sexo conmigo *además* de Rogan? ¿Y todos se habían acostado con todos y se habían enamorado de la persona en turno y luego desenamorado?
>
> ¿Qué tan pirado está este equipo de trabajo? [...]
>
> De vuelta en mi Dominio, hice un esquema “quién se acostó con quién”, que quedó así: [8]



(Saunders, 2010)

Una situación de exceso como la que atraviesan los sujetos de este experimento exigiría un tratamiento de un corte *más serio*; no obstante, la ironía que el texto implica es más sutil: ¿no es acaso el manejo estadístico que se da día a día a los temas relacionados con la sexualidad lo que la deshumaniza y la convierte en terreno de inequidad? No olvidemos que los experimentos conducidos en el cuento son valorados por el rigor científico, pero éste no mide los beneficios en forma de conocimiento; dicho rigor está, en última instancia, dictaminado por intereses políticos y monetarios.

Existe otro ejemplo en el texto que me parece notable. Cuando Abnesti enumera a Jeff las bondades de la droga que están desarrollando, éste se enfoca, en primera instancia, en las aplicaciones más inmediatas para luego enunciar las de mayor alcance:

> ¿Podemos detener la guerra? ¡Desde luego que podemos ralentizarla! De pronto los soldados de ambos bandos están metidos en los pantalones del otro. O, en dosis bajas, súper cariñosos unos con los otros. O, ¿digamos que tenemos a dos dictadores rivales en un feudo mortal? Asumiendo que el ED289/290 se desarrolla adecuadamente en forma de píldora, les ponemos una en sus bebidas. Pronto, tienen la lengua en la garganta del otro y palomas de la paz emergen de sus charreteras. O, dependiendo de la dosis, sólo se dan un abracito. Y ¿quién nos ayudó a lograrlo? Tú. (Saunders, 2010)[9]

La guerra, creo que todos podemos coincidir, es un asunto serio por antonomasia. Los destinos de las naciones, sus individuos, y los hombres y mujeres al servicio de sus fuerzas armadas están en juego en tales instancias; es por ello que dirigirse a tal temática de la manera en que Abnesti lo hace resulta, ciertamente, hilarante. Pero este humor no es transparente. De él, considero, se desprende una consideración importante: nuestra sociedad actual es capaz de absorber todos los fenómenos en su interior con fines mercantiles, es decir, su historia puede ser convertida en relato, comercializable y consumible —los puntos álgidos y los trágicos por

igual—. Un momento, la población norteamericana entra en estado de shock ante los acontecimientos de 9/11; en el siguiente, dramatizaciones del hecho llegan a los cines, a las tiendas de libros, plagan la prensa y mediatizan el constructo denominado “memoria colectiva” con una frialdad indómita y, me permito agregar, poco humana. De tal suerte que las pequeñas citas que he traído a la discusión en esta sección son de importancia porque ponen en entredicho lo que consideramos humorístico, ¿por qué reímos ante sexualidades desenfrenadas y ridiculizaciones de la guerra? ¿La distancia irónica a la que alude Fisher ya está codificada en nuestro ADN, formando parte de nuestra humanidad?

IV

Como señalé anteriormente, en el clímax de “Escape from Spiderhead”, el protagonista es forzado a decidir qué es más importante: la vida de otra criminal, Rachel, o llevar el proyecto ED289/290 a su culminación. Si el protagonista opta por la primera opción, la defensa de la vida a toda costa es respaldada; es importante mencionar que Abnesti menciona a Jeff que no debe olvidar que tanto Heather como Rachel han cometido actos atroces, mismos por los que se encuentran en prisión. La segunda opción representaría el triunfo del sistema y la resignación ante su infalibilidad. La elección no es evidente.

No inspirado por el amor, sino porque es inhumano infligir la muerte a otro ser, el protagonista, marcado por su asesinato previo, decide tomar su propia vida haciendo uso de Darkenfloxx™ con el fin de evitar tener sangre en sus manos de nueva cuenta. Este desenlace no garantiza la supervivencia de Rachel puesto que otro individuo podría ser igualmente forzado para completar las tareas de Jeff. Las grandes corporaciones operan bajo reglas de casino: la casa siempre gana. No obstante, en sus últimos momentos, Jeff nos ofrece una ventana hacia una forma de resistencia que va más allá de la muerte:

> ¿Cómo escapar? Sólo había una puerta que conducía fuera de Spiderhead, la cual se aseguraba automáticamente y del otro lado estarían Barry o Hans, con esa vara eléctrica, la DisciStick™. ¿Podía esperar a que Abnesti entrara, neutralizarlo, huir de Barry o Hans e intentar alcanzar la puerta principal?
>
> ¿Algún arma disponible en Spiderhead? No, sólo la taza de cumpleaños de Abnesti, unos tenis para correr, mentas, su control remoto.

> ¿Su control remoto?
>
> ¡Qué tonto! Se supone que debe estar en su cinturón en todo momento. De otra forma, cualquiera de nosotros podría acceder a las drogas mediante el Directorio en nuestros MobiPaks™: algo de Bonviv™, quizá una pisca de BlissTyme™, una dosis de SpeedErUp™.
>
> Algo de Darkenfloxx™.
>
> ¡Dios! Ésa era la forma de escapar.
>
> Atemorizante, desde luego [...]
>
> Mi MobiPak™ zumbó.
>
> El Darkenfloxx™ fluyó.
>
> Luego vino el horror: mucho peor de lo que había imaginado. Pronto mi brazo estaba profundamente incrustado en el canal de ventilación. Luego me tambaleé alrededor de Spiderhead, buscando algo, lo que fuera. Al final, así lo logré: usé la esquina del escritorio.
>
> ¿Cómo es la muerte?
>
> Por un instante, eres ilimitado.
>
> Floté a través del techo [...]
>
> Desde lo lejos, al interior del bosque, y como por común acuerdo, aves abandonaron los árboles en los que se posaban, como dardos por el aire. Me les uní, volé a la par, y no me trataron como si fuera diferente a ellos; y estaba feliz, tan feliz, porque por primera vez en diez años, y para la eternidad, no había matado, y no lo volvería a hacer. (Saunders, 2010)[10]

El protagonista encuentra una alternativa al dilema “mata o morirás”: el escape está con las aves. Cursi probablemente, pero en tal transformación puede residir una pista al respecto de cómo sobreponerse al necrofuturismo que nos acecha. Para sobrepasar nuestra condición humana, es necesario desafiarla, subvertirla, *negarla* quizá: estableciendo un nuevo sistema inoperante bajo las estipulaciones de nuestras sociedades actuales, que no carbure con el fin de la preservación de los seres humanos. Volviendo a la imagen del casino, quizá para vencer a la casa no haya que aprender los trucos del lugar ni hacer trampa. Quizá el truco sea *no jugar*. Si bien la muerte parece, más que una forma de resistencia al sistema capitalista, una simple cancelación de sus reglas, lo que deseo argumentar aquí es que “Escape from Spiderhead” sugiere la condición posthumana como respuesta a nuestros actuales predicamentos. La única forma en la que Jeff puede escapar de la prisión es olvidarse de Jeff. Tal vez, el necrofuturismo no se opone al ser humano, sino al concepto de humanidad. Por otro lado, quizás la muerte a la que el cuento apunta no es una real, sino simbólica: la aniquilación del sujeto en términos de su accionar al dejar de alimentar el círculo de complicidad en el que todos hemos caído. Aprendamos un poco

de Bartleby, el memorable personaje de Melville, y seamos capaces de identificar el momento adecuado en el que la respuesta debería ser "'preferiría no hacerlo'" (1969: 47).[11] Jeff así lo hizo.

V

El clima cultural de nuestro país es inhóspito, por decir lo menos. Aunado a esto, se sigue considerando a las humanidades como enemigas del pragmatismo. Los recortes presupuestales que año con año golpean a las instituciones de educación pública y fomento a la cultura nos maniatan progresivamente, pero es en momentos de intimidación y adversidad que las voces de una nueva generación de académicos pueden surgir para defender nuestra causa: poner en crisis aquello que está fijado, entendido y aceptado de manera previa.

El punto anterior me permite cerrar discutiendo una cuestión que ha sido diluida por los que han regido los destinos de nuestro país y otras naciones en desarrollo: ¿para qué sirve la literatura? Existen, por supuesto, un sinnúmero de posturas para abordar dicha pregunta pero me parece pertinente proponer la siguiente: más allá de que la literatura cimienta la memoria colectiva y la comunicación entre generaciones pasadas y futuras, sensibiliza a los seres humanos ante las vicisitudes de su prójimo (que son en última instancia las suyas mismas), transforma el lenguaje para permitir la evolución de la comunicación y elevar su nivel de profundidad y alcance, y un largo etcétera, el arte literario, afirmo con confianza, nos permite llevar a cabo ejercicios *dirigidos* de construcción imaginaria. Cuando leemos, tenemos ante nosotros un plano ilimitado de construcción, conformado por las palabras en la página o la pantalla. Tal acepción de la utilidad de la literatura (la de fomentar las capacidades creativas) es una de las más asimiladas en el imaginario colectivo —y no por ello carece de menor valía que otras de sus bondades— y ésta nos permite establecer un puente con los géneros populares: la calidad escapista que se ha adherido o atribuido a éstos. Cuando se piensa en la literatura detectivesca, la fantasía, la novela rosa, la ciencia ficción, entre muchas otras, se tiende a conferirles poderes de escape, es decir, de permitir al lector ir más allá de nuestra realidad unívoca y predecible. Visitar otras realidades menos aburridas y más permisivas.

Aunque tal afirmación contiene un componente importante de la utilidad de *cualquier* literatura de ficción, es primordial que el espíritu de esta colección sea diseminado más allá de los círculos de estudio literario con el fin de remover el estigma que estos géneros aún ostentan: de ser literatura “para pasar el rato”. Por supuesto, la proliferación de investigaciones de calidad en el campo ha erradicado en cierta medida las fronteras entre manifestaciones de la “alta” y “baja” cultura, entre los géneros populares y los canónicos. Ambas categorías, sabemos bien, conviven y se nutren mutuamente. Como se ha discutido brevemente en este trabajo, las posibilidades de los géneros populares (en este caso, la ciencia ficción) exceden grandemente al ejercicio escapista, puesto que su verdadero valor radica en la *confrontación* de los mundos que visitamos al abrir la página y el que nos corresponde habitar.

Obras mencionadas

CANAVAN, Gerry. (2015). "'If the Engine Ever Stops, We'd All Die': *Snowpiercer* and Necrofuturism". *Paradoxa*, 26, 1-26.

FISHER, Mark. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books. 2009.

HERBERT, Zbigniew. (2008). "Informe desde la ciudad sitiada" (Xaverio Ballester, trad.) en *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*. Madrid: Ediciones Hiperión. 1984.

MELVILLE, Herman. (1969). "Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street" en W. Berthoff (ed.), *Great Short Works of Herman Melville* (39-74). Nueva York: Harper & Row.

RIFKIN, Jeremy. (2014, 22 de abril). "The Decline of Capitalism and the Internet of Things." *Big think*. Disponible en: bigthink.com/videos/the-decline-of-capitalism-and-the-internet-of-things

ROBERTS, Adam. (2000). *Science Fiction*. Nueva York: Routledge.

RUSHKOFF, Douglas. (2016, 14 de abril). "Online Companies Like Facebook Have Created a 'Meaningless Economy'". *Big Think*. Disponible en: bigthink.com/videos/douglas-rushkoff-on-the-abstract-digital-economy

SAUNDERS, George. (2010, 20 & 27 de diciembre). "Escape from Spiderhead". *The New Yorker*. Disponible en: www.newyorker.com/magazine/2010/12/20/escape-from-spiderhead

Notas de *Escapando de Spiderhead: ¿qué yace más allá de la realidad capitalista?*

---

1. “this is the new economy that we’re in […] an abstracted absurd essentially meaningless economy”.

2. “we are inevitably reminded of the phrase attributed to Fredric Jameson and Slavoj Žižek, that it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism. That slogan captures precisely what I mean by ‘capitalist realism’: the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it.”

3. “Necrofuturism names our deflationary belief that the conditions of exploitation and extraction that make contemporary society ‘function’ are foundationally unsustainable and thus manifestly have no future, and yet despite this fact they will simply not be altered in any way, even if it kills us all.”

4. “[The novum is] the ‘point of difference’, the thing or things that differentiate the world portrayed in science fiction from the world we recognize around us, [it] is the crucial separator between SF and other forms of imaginative or fantastic literature.”

5. “Specific SF nova are more than gimmicks, and much more tan clichés: they provide a symbolic grammar for articulating the perspectives of normally marginalized discourses of race, of gender, of non-conformism and alternative ideologies. We might think of this as the progressive or radical potential of science fiction”.

6. “We have unlocked a mysterious eternal secret. What a fantastic game-changer! Say someone can’t love? Now he or she can. We can make him. Say someone loves too much? Or loves someone deemed unsuitable by his or her caregiver? We can tone that shit right down. Say someone is blue, because of true love? We step in, or his or her caregiver does: blue no more. No longer, in terms of emotional controllability, are we ships adrift. No one is. We see a ship adrift, we climb aboard, install a rudder. Guide him/her toward love. Or away from it. You say, ‘All you need is love’? Look, here comes ED289/290”.

7. “The attitude of ironic distance proper to postmodern capitalism is supposed to immunize us against the seductions of fanaticism. Lowering our expectations, we are told, is a small price to pay for being protected from terror and totalitarianism”.

8. “My mind was like reeling. Rachel had fucked me plus Rogan? Heather had fucked me plus Rogan? And everyone who had fucked anyone had fallen in love with that person, then out of it?

What kind of crazy-ass Project Team was this? […]

Back in my Domain, I constructed a who-had-fucked-whom chart, which went like this:”

9. “Can we stop war? We can sure as heck slow it down! Suddenly the soldiers on both sides start fucking. Or, at low dosage, feeling super-fond. Or say we have two rival dictators in a death grudge. Assuming ED289/290 develops nicely in pill form, allow me to slip each dictator a mickey. Soon their tongues are down each other’s throats and doves of peace are pooping on their epaulets. Or, depending on the dosage, they may just be hugging. And who helped us do that? You did”.

10. “How could I leave? There was only one door out of the Spiderhead, which was autolocked, and on the other side was either Barry or Hans, with that electric wand called the DisciStick™. Could I wait until Abnesti came in, wonk him, try to race past Barry or Hans, make a break for the Main Door?

Any weapons in the Spiderhead? No, just Abnesti’s birthday mug, a pair of running shoes, a roll of breath mints, his remote.

His remote?

What a dope. That was supposed to be on his belt at all times. Otherwise one of us might help ourselves to whatever we found, via Inventory Directory, in our MobiPaks™: some Bonviv™, maybe, some BlissTyme™, some SpeedErUp™.

Some Darkenfloxx™.

Jesus. That was one way to leave.

Scary, though [...]

My MobiPak™ whirred.

The Darkenfloxx™ flowed.

Then came the horror: worse than I'd ever imagined. Soon my arm was about a mile down the heat vent. Then I was staggering around the Spiderhead, looking for something, anything. In the end, here's how bad it got: I used a corner of the desk.

What's death like?

You're briefly unlimited.

I sailed right out through the roof [...]

From across the woods, as if by common accord, birds left their trees and darted upward. I joined them, flew among them, they did not recognize me as something apart from them, and I was happy, so happy, because for the first time in years, and forevermore, I had not killed, and never would."

11. "'I would prefer not to.'"

Grietas en el espejo: *Black Mirror* y las metamorfosis de la ciencia ficción

Isabel del Toro
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Black Mirror y el nuevo enfoque televisivo

El campo de los estudios televisivos sigue siendo relativamente nuevo; sin embargo, en los últimos años hemos presenciado el surgimiento de una variedad amplia de crítica que pretende explicar los nuevos funcionamientos de las series televisivas dentro de un medio que aún es, a pesar de su rápido crecimiento, sumamente virgen. Dicen Robert C. Allen y Annette Hill:

> [Si bien] ahora existen cursos sobre televisión en varias universidades del mundo, particularmente en países de habla inglesa, y de que existen cientos de artículos y libros sobre televisión, los estudios televisivos no tienen nada que se acerque a la coherencia disciplinaria de materias como, digamos, la historia o la biología. Una de las razones es que nunca ha existido un consenso entre académicos sobre por qué o cómo debe estudiarse la televisión o si ésta debe ser objeto de análisis. (2010: 2)[1]

Sin embargo, el hecho de que existan dichos estudios sugiere que las series televisivas han cobrado importancia a lo largo de los años y tienen mucho que decir sobre la sociedad contemporánea. Dice John Fiske: “La televisión como cultura es parte fundamental de la dinámica gracias a la cual la estructura social se mantiene en un constante proceso de producción y reproducción: los significados, placeres populares, y su circulación son, por tanto, parte de esta estructura social” (2011: 1).[2] Esto resulta aún más claro en los últimos años, pues las narrativas televisivas se han ido complejizando para dar paso a un tipo de televisión mucho más crítica y sustancial, lo cual ha atraído a un público ávido de historias más complejas que van más allá del mero entretenimiento. Esta serie de cambios surge en parte gracias a las nuevas tecnologías, las cuales han permitido que ciertas estrategias audiovisuales, anteriormente exclusivas del cine, ahora se trasladen a la televisión.

Estos cambios también han tenido un impacto sustancial en los géneros populares;[3] si antes éstos encontraban en el cine un sitio idóneo para evolucionar con base en la respuesta de un público relativamente variado, hoy podemos ver cómo poco a poco se han ido trasladando a la televisión, donde la interacción y la recepción resultan, en cierto modo, mucho más íntimas y directas. También es importante considerar que debido a esto se han acelerado los procesos evolutivos de los géneros, es decir, que la variedad, cantidad y velocidad con la que se publican y reproducen las series televisivas permiten que los géneros cambien y perfeccionen sus fórmulas de manera más acelerada. En este sentido, hay que agregar que los géneros populares dependen en gran medida de la repetición de dicha fórmula. Dice John Cawelti:

> Las fórmulas son productos culturales y por tanto tienen influencia en la cultura ya que se convierten en maneras convencionales de representar y relacionar ciertas imágenes, símbolos, temas y mitos. El proceso a través del cual las fórmulas se desarrollan, cambian y dan paso a otras es una suerte de evolución cultural en la que los géneros sobreviven gracias a lo que los espectadores eligen. (1997: 20)[4]

Así pues, con la repetición de las fórmulas llega la consagración de los géneros y una vez que los elementos principales estén bien establecidos es que los géneros llegan a un punto de su desarrollo en que pueden transformarse. Por lo tanto, dentro de este proceso, es natural que las series se autocuestionen, al igual que al medio y los géneros a los que pertenecen.

En este contexto podemos situar varias series de ciencia ficción como *Battlestar Galactica* (2004-2009), *iZombie* (2015-hasta la fecha), *Orphan Black* (2013-2017), la nueva serie de *Dr. Who* (2005-hasta la fecha), y, claro está, *Black Mirror* (2011-hasta la fecha) cuyas narrativas juegan con la fórmula y las concepciones del género (y del medio televisivo), además de tratar temas diversos que van desde la conquista de nuevos territorios hasta las consecuencias que las nuevas tecnologías tienen sobre nosotros como sociedad. Ahora, cabe mencionar que el género de la ciencia ficción no es nuevo dentro del contexto televisivo pues ha existido desde los orígenes del medio gracias a lo maleables que son varias de sus características y debido a que puede combinarse fácilmente con elementos y estructuras de otros géneros. Esta maleabilidad permite que el género se utilice en varios contextos para distintos propósitos. Sin embargo, como ya mencioné,

gracias a los diversos cambios dentro del medio y en el género, podemos ver cómo las distintas series se han adaptado rápidamente a las necesidades de los consumidores y a las distintas circunstancias sociales. Después de todo, los intereses de la ciencia ficción siempre están íntimamente ligados al momento en que se escriben, pues se trata de un género que trata primordialmente de lo que nos hace humanos y nuestra sociedad, aquí y ahora.

Black Mirror, entonces, se inserta en este género. La serie británica nace en 2011 y se enfoca principalmente en la interacción humanos/tecnología. Dicha interacción es presentada en la serie de manera bastante oscura; sin embargo, lo que la hace tan perturbadora (y tan efectiva) es lo cercana que es la serie a nuestra realidad empírica. La estética, circunstancias y situaciones no parecen pertenecer a un mundo alternativo y ciencia ficcional (al menos no en el sentido más tradicional o con el que los espectadores estarían más familiarizados); sin embargo, como trataré de demostrar en este artículo, me parece que *Black Mirror* no es sólo una serie de ciencia ficción, sino que, gracias a su innovación y éxito, aporta en gran medida a la evolución misma del género.

Como sugiere Darko Suvin en *Metamorfosis de la ciencia ficción: Sobre la poética y la historia de un género literario*, la ciencia ficción es un género en constante evolución que tiene el poder no sólo de reflejar sino también de transformar y de transformarse: “Los extraños —habitantes de una utopía, monstruos o, sencillamente, seres distintos— son un espejo del hombre, tal como el país discrepante es espejo de nuestro mundo. Pero este espejo no sólo refleja, sino que transforma y constituye una matriz virgen y una dínamo alquímica: el espejo es un crisol” (1984: 28). Así pues, no resulta extraño que el título de la serie nos recuerde este espejo, ya que es un gran ejemplo del poder transformativo de la ciencia ficción y un reflejo de las inquietudes y conflictos de nuestro mundo contemporáneo. Entonces, en este texto analizaré cómo la serie modifica lo que en la teoría de la ciencia ficción se conoce como *extrañamiento cognoscitivo* al presentar escenarios y situaciones en un mundo que es sumamente similar al nuestro, así difuminando las barreras entre el mundo empírico y el ficcional, y anulando, a veces casi por completo, la sensación de extrañamiento. Ahora,

antes de comenzar el análisis de la serie es importante definir este concepto tan fundamental.

Ciencia ficción: extrañamiento cognoscitivo y *novum*

Hay que empezar por decir que los mundos ciencia ficcionales suceden en “un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (Suvin, 1984: 30). Esta separación entre mundo alternativo y mundo empírico permite al lector o espectador de ciencia ficción diferenciar lo que sucede en el texto de lo que considera “normal”; es decir, permite al lector separar su propia realidad de la del texto. Esto es lo que Darko Suvin entiende por extrañamiento y si bien es una estrategia no exclusiva de la ciencia ficción, sí es fundamental para el funcionamiento del género al grado de ser, en palabras de Suvin, “la actitud sustentadora y recurso formal dominante” de la ciencia ficción (1984: 30).

Ahora, como el mismo nombre sugiere, el *extrañamiento cognoscitivo* implica, por un lado, una separación y una sensación de extrañeza que sucede gracias a la introducción de un elemento nuevo, que Suvin llamará *novum*[5] y, por otro, una necesidad de que este extrañamiento se base en la cognición, es decir, que siga una lógica científica de causa y consecuencia. Sin embargo, el proceso no termina ahí; para que un relato de ciencia ficción sea verdaderamente efectivo tiene que haber una constante interacción entre mundo creado y mundo empírico. Suvin mismo se refiere a esto como una “oscilación que va de las normas de realidad del autor, para contemplar ahora desde una nueva perspectiva obtenida” (1984: 103). Es esa oscilación lo que permite el análisis crítico de la obra y de los temas que contiene, los cuales, como ya mencioné, siempre estarán profundamente ligados al tiempo y sociedad del autor, por más que se insista en que la ciencia ficción es un género predictivo. Como dice Robert Scholes, la extrapolación (que resulta del extrañamiento), hace perceptibles ciertos conflictos, dudas o situaciones humanas para facilitar su análisis (en Roberts, 2000: 12). Esto le preocupa particularmente a Suvin: “Aparte de su insistencia en la necesidad de un proceso de pensamiento crítico, el argumento de Suvin enfatiza la importancia de la perspectiva y la interacción entre la percepción que tiene el lector de su mundo y las

distintas realidades presentes en los textos de ciencia ficción" (Seed, 2011: 128).

Sin embargo, lo que Suvin no define con claridad es qué tanta distancia puede o debe existir entre mundo ficticio y mundo empírico. Sabemos que los mundos ciencia ficcionales no pueden ser completamente ajenos, como nos dice Noemí Novell: "Este extrañamiento, [...] no puede ser tan radical o extremo que conforme un mundo 'utterly alien' [completamente extraño]" (2008: 196), porque en tal caso no habría punto de comparación; pero ¿qué tan familiares pueden o deben ser los mundos ciencia ficcionales? Lo que parece claro es que Suvin privilegia las narraciones que utilizan más elementos extrañados sobre las que introducen un solo tipo de innovación. Nos dice: "En la ciencia ficción la novedad puede estar representada por un nuevo lugar, un agente con poderes nuevos que transforman un lugar conocido o una mezcla de ambos […] Si los protagonistas y los lugares necesariamente se significan y se refuerzan mutuamente, tenemos entonces un relato de mayor calidad" (1984: 103), y aquí pone como ejemplo relatos como *Los desposeídos* (*The Dispossesed*, 1974) de Ursula K. Le Guin, el cual sucede en un planeta y tiempo alternativos, con personajes también extraños. A esto podemos agregar el concepto de "escala". Según Gelder; la CF debe llevarse a sus límites en parte para dar una sensación de magnitud y sorpresa, y también para que el contraste con el mundo empírico sea mucho más claro (2004: 70).

Por lo tanto, Suvin parece sugerir que el extrañamiento es más efectivo entre más distancia puede establecerse entre un mundo y otro, aunque esta extrañeza dependa, necesariamente del mundo empírico, como apunta Novell:

> Los mundos representados en la CF necesitan del mundo empírico para poder ser extraños: son extraños porque no son familiares. Su extrañeza está construida desde su no familiaridad. Así pues, la CF funciona a partir de una paradoja narrativa y representacional: los mundos narrados en la CF se apoyan en elementos del mundo empírico pero no lo representan, o no serían ciencia ficción. (2008: 198)

Es importante, entonces, aclarar que, al contrario de la literatura realista, la CF no pretende imitar o reflejar el mundo real; sin embargo, utiliza elementos del mundo empírico y una lógica científica para que el mundo narrado sea comprensible para el lector.

Es por ello que, al hablar de ciencia ficción, pensamos en "hace mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana". Asumimos de entrada que los textos ciencia ficcionales son o deben ser escapistas, lejanos, extraños. Sin embargo, ¿qué sucede con las innovaciones, o novas, que no resultan del todo extraños? Me refiero en este caso en particular a las innovaciones tecnológicas. Sobre esto menciona Adam Roberts:

> Es común que una pieza de tecnología futurista extrapolada sea el nóvum tecnológico que distingue una historia de ciencia ficción y por lo tanto, resultará ser mucho más que un elemento decorativo en la trama […] Es decir, una pieza de tecnología ciencia ficcional como una pistola de rayos, una nave espacial, una máquina del tiempo, etc. es una representación material de la alteridad; y es precisamente porque estamos rodeados día con día de distintos tipos de tecnología cuasi milagrosa como iPods, computadoras, televisión, celulares, etc. que este nóvum nos resulta tan atractivo. La tecnología es algo que nos resulta simultáneamente familiar y extraño; familiar porque ocupa un rol importante en nuestras vidas y extraño porque en realidad no sabemos cómo funciona o qué se inventará después. (2000: 110-111)[6]

Esta reflexión nos lleva de nuevo a la serie pues su enfoque principal, como ya dije, será precisamente la relación humano/tecnología y en las diversas consecuencias que ella implica.

Black Mirror y la reconfiguración del extrañamiento

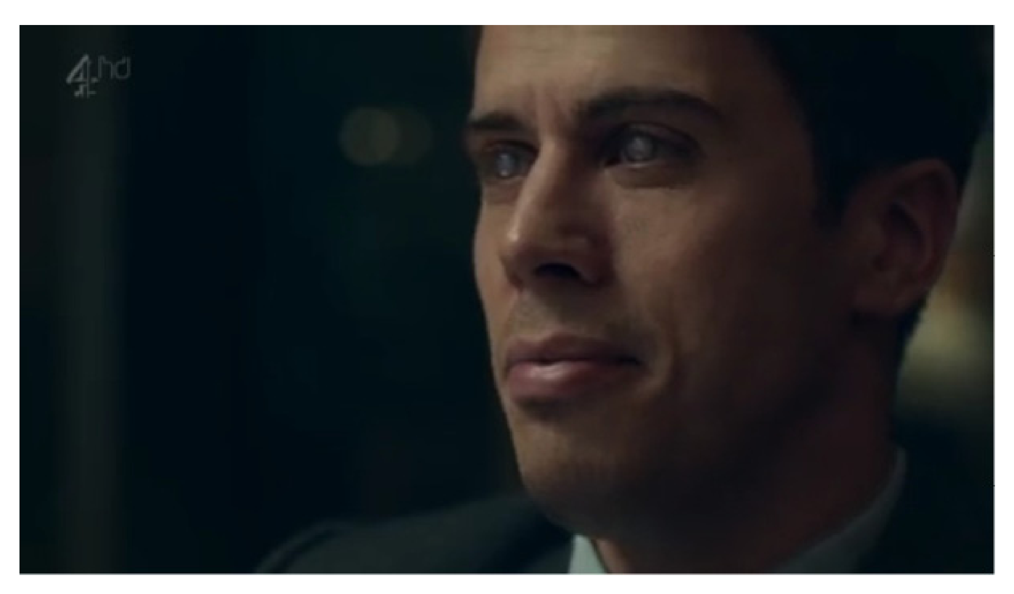
En un sentido estricto, *Black Mirror* no parece ser particularmente novedosa. La relación entre hombre y tecnología es un tema que ha sido explorado en la ciencia ficción desde los inicios del género e incluso antes; sin embargo, la serie es revolucionaria en su ejecución y, sobre todo, como ya mencioné, en su manejo del extrañamiento.



Empecemos entonces por notar la estética de la serie. Me parece que hay una evolución clara a lo largo de la primera temporada entre el primer capítulo y el tercero. En el primer capítulo es muy difícil determinar qué es lo que resulta extraño. No hay elementos particularmente futuristas; sin embargo, la premisa es nueva: presenta la posibilidad de que el primer ministro inglés sea obligado a tener relaciones sexuales con un cerdo con tal de salvar a un miembro de la realeza. Entonces, la serie en un inicio resulta ciencia ficcional no por la estética, sino por la premisa. El *novum* existe y los temas que trata la serie siguen refiriéndonos a preocupaciones fundamentalmente ciencia ficcionales. ¿Qué consecuencias tiene la tecnología y, en este caso en específico, el acceso a internet? ¿Qué consecuencias sociales y políticas tiene el voyerismo y nuestra obsesiva necesidad por ver? Sin embargo, la distancia que se establece entre el mundo creado y el empírico es mínima e incluso parecería imperceptible. No hay casi nada que nos ajene y eso tiene a su vez un efecto particular en el espectador. El hecho de que no podamos establecer una distancia elimina la comodidad de leer un texto situado en una realidad alterna y nos obliga a enfrentar un escenario que es viable no sólo en un futuro cercano, sino aquí y ahora, como veremos más adelante.



En el segundo capítulo, la estética es mucho más característica de la ciencia ficción tradicional. La separación entre mundo ficcional y real es mucho más evidente. Éste es un mundo distópico completamente artificial rodeado de pantallas, el cual nos recuerda textos como *1984*. Este capítulo es una crítica a los shows de entretenimiento y a la mercadotecnia en general. Los habitantes de este mundo distópico están obligados a juntar méritos andando en una bicicleta estática y, mientras esto sucede, al igual que cuando realizan cualquier otra actividad, están siempre frente a una pantalla que reproduce shows de entretenimiento de diversos tipos. Aquí, si bien podemos establecer una distancia desde el punto de vista estético, los asuntos que se tratan en el capítulo siguen íntimamente ligados a nuestra propia realidad. Al contrario de un relato más tradicional de ciencia ficción, la distancia que se establece en términos estéticos no nos permite separar este mundo ficcional del nuestro en casi ningún momento dado que los temas son muy familiares y reconocibles pues, al igual que los personajes de este capítulo, estamos constantemente expuestos a imágenes sumamente violentas y a veces incluso pornográficas. Entonces, si bien este capítulo es muy distinto al anterior por su estética y la manera en que se construye la premisa, el efecto sigue siendo similar, pues nunca nos extraña del todo y aquello que reconocemos como parte de nuestra realidad no deja de resultarnos incómodo y desafiante.



En el tercer episodio, me parece que se alcanza un balance y esta estética se mantendrá a lo largo de la segunda temporada. En este capítulo, la premisa es sencilla: los personajes tienen un implante en el cerebro que les permite grabar todo lo que sucede en sus vidas. En cuanto a la estética, podemos ver que en general casi todo parece asemejarse a nuestro mundo empírico a excepción de algunos elementos, principalmente tecnológicos. Hasta este punto, si bien la serie se ha enfocado en las consecuencias de la tecnología, sólo lo ha hecho a través de elementos que podemos identificar en nuestra cotidianeidad; sin embargo, en este capítulo introducen un nuevo elemento, un *gadget* que, como sugiere Roberts, es por sí sólo una "representación material de la alteridad" y por ello resulta sumamente efectivo ya que introduce algo ajeno, nuevo, sin necesidad de modificar prácticamente nada más en la diégesis (2000: 110). El efecto en el espectador, sin embargo, es similar al de los episodios anteriores, e incluso más impactante. Si bien parecería que podemos establecer una distancia, el hecho de que esta realidad alternativa sea tan similar a la nuestra no lo permite del todo; además, el *gadget* mismo tampoco nos resulta del todo ajeno. La tecnología que permitiría que este aparato existiese no se aleja demasiado de la nuestra, y sus consecuencias tampoco.

Ahora, como hemos visto, en estos capítulos encontramos elementos claramente extraños pero insertados en un ambiente sumamente cotidiano. No se trata de una sociedad en el futuro o en otro planeta, se trata de una sociedad que es prácticamente igual a la nuestra, en donde un elemento es extrapolado y llevado hasta sus últimas consecuencias; sin embargo, cabe

mencionar que ni siquiera los elementos extraños son completamente extraños, ¿qué tan extraño sería que amenacen al primer ministro británico con hacer algo impensable?; ¿qué tan absurdo sería poder grabar todo lo que hacemos gracias a un chip en el cerebro? Esto incomoda, altera y obliga al espectador a pensar en las consecuencias inmediatas de dichas premisas. Es decir, el efecto causado por el extrañamiento cognoscitivo, como lo plantea Suvin, no desaparece. Como apunta Scholes, la extrapolación sigue haciendo perceptibles ciertos conflictos, dudas o situaciones humanas para facilitar su análisis incluso si el extrañamiento no es tan evidente; entonces, pareciera que reducir la distancia no reduce el efecto o la calidad del texto sino que, al contrario de lo que Suvin parecería sugerir, es aún más efectivo (en Roberts, 2000: 12).

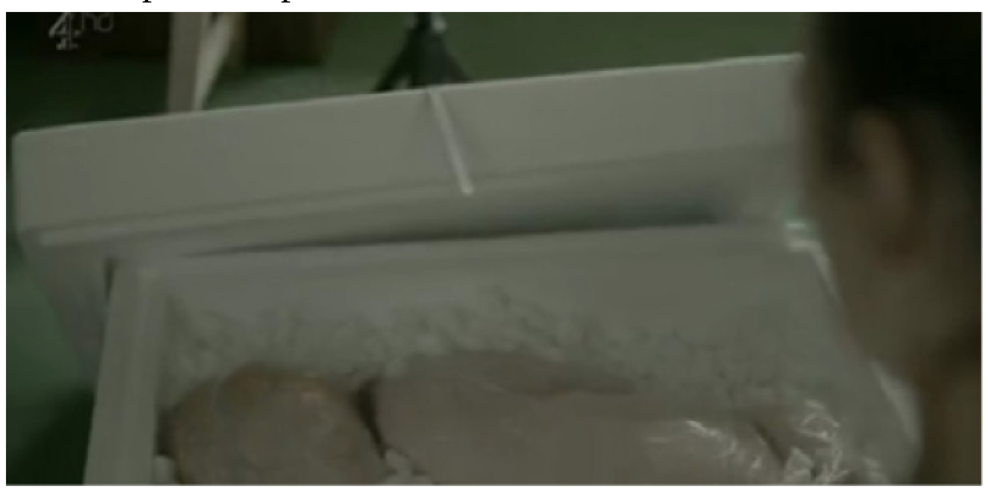


“Be Right Back”: Signos y afectos

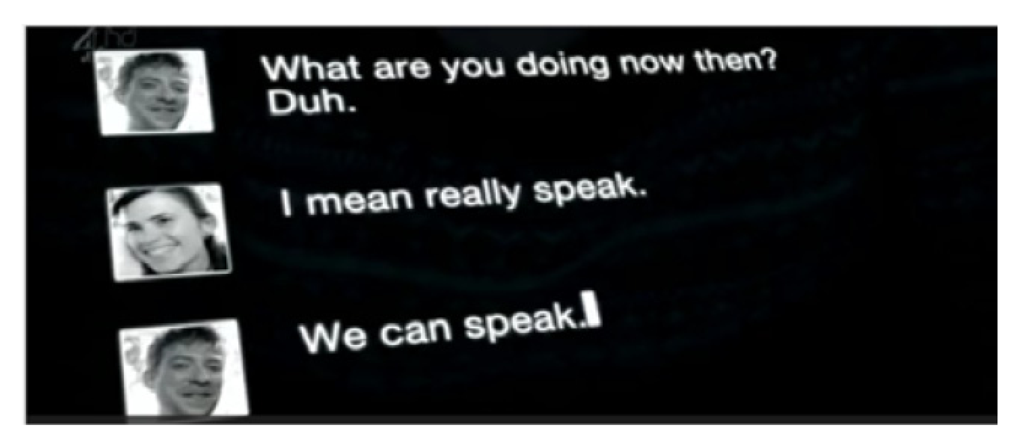
Para dar una idea más clara de los funcionamientos de la serie, me concentraré en el primer episodio de la segunda temporada: “Ahora mismo vuelvo [Be Right Back]”. Este episodio comienza por introducir a una pareja (Martha y Ash), cuya rutina se asemeja a la de cualquier pareja que lleva tiempo de conocerse. Nuevamente, a simple vista no parece haber nada particularmente extraño. La única pieza de tecnología que se destaca es el celular de Ash, el cual no es novedoso o relevante, al menos en este punto, para la trama. Poco después él sufre un accidente y muere, dejando sola a Martha. Es aquí cuando se introduce el *novum*.

Una amiga de Martha le recomienda un programa de computadora que le permitirá chatear con una simulación de su difunto esposo. El programa

junta información del celular, mensajes, audios y redes sociales de Ash para imitar su escritura, actitudes y reacciones. Ella, a pesar de que duda al principio, se obsesiona con el programa y, a sugerencia del Ash virtual, descarga en su teléfono una nueva versión que le permite hablar por teléfono con él. Entre más real se vuelve la simulación, más se obsesiona Martha y más perverso resulta. Sin embargo, la serie lo lleva aún más lejos. El siguiente paso, y la más reciente innovación del programa, es crear una versión de carne y hueso de Ash. Martha ordena (como si fuera un paquete de Amazon) un cuerpo o contenedor, al cual se descargan todas las características físicas, movimientos, y detalles del Ash original. Conforme avanza el tiempo, Martha nota que sin importar lo similares que son los Ash, el Ash androide sigue resultándole extraño. Esto se transforma en terror y desagrado; sin embargo, a pesar de todos sus intentos, tendrá que quedarse con él por siempre.



La premisa de este capítulo no parecería totalmente innovadora. Nos recuerda los relatos que involucran androides, clones, zombis, e incluso podemos rastrear temas similares en relatos como *Frankenstein* (1818). Sin embargo, lo que sí es novedoso es cómo se inserta en un mundo que es casi idéntico al nuestro. La tecnología que hace esto posible no tiene que ver con ciencia avanzada o corporaciones multimillonarias en un futuro lejano; al contrario, es posible gracias a la información que recolectamos día a día en nuestros celulares, tabletas y computadoras. Nuevamente, la premisa impacta, altera y es tan efectiva porque nos resulta demasiado familiar y porque a lo largo del capítulo nunca podemos establecer una distancia.



Ahora, valdría la pena preguntarnos por qué. En primer lugar, creo que esto está íntimamente ligado al hecho de que es un programa de televisión y por lo tanto el extrañamiento funciona de manera distinta debido a que la distancia entre significante y significado se acorta, como explica James Monaco en su libro *How to Read a Film: Movies, Media and Beyond*:

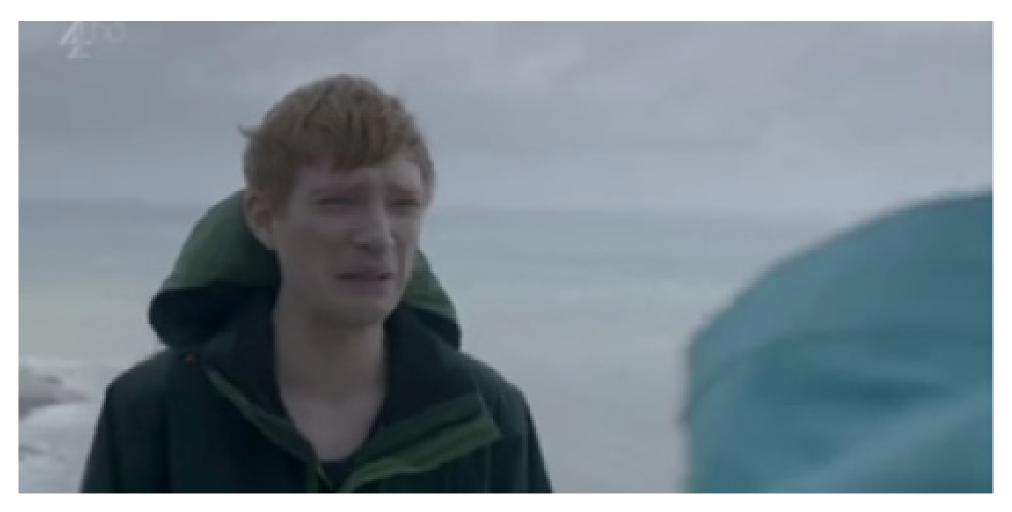
> En la literatura, la relación entre significante y significado es una de las bases del arte […]
>
> En el cine, sin embargo, el significante y el significado son casi idénticos […] Una imagen de un libro será mucho más cercana a un libro (conceptualmente hablando) que la palabra "libro" […]
>
> El poder de los sistemas lingüísticos es que hay una gran diferencia entre significante y significado; el poder del cine es que no hay diferencia […]
>
> Dado que el cine puede darnos una aproximación más cercana de la realidad, puede comunicar con más precisión cierto conocimiento, al contrario del lenguaje escrito. (2009: 158-161)[7]

Si bien Monaco habla de cine, creo que fácilmente podemos aplicar lo mismo a la televisión, aunque, como ya dije, la relación de ésta con el espectador resulta, en cierto sentido, más íntima e inmediata. En este caso es evidente cómo funciona. En literatura la misma premisa, a pesar de que la descripción sea sumamente realista, no tendría el mismo impacto que tiene verlo presentado en una pantalla. El *gadget*, en este caso el programa de computadora, no tiene que ser descrito y justificado con base en una lógica científica sino sencillamente presentado, pues el referente ya existe en nuestra realidad cotidiana. No tenemos que hacer un esfuerzo imaginativo para entenderlo, sólo tenemos que verlo. A esto hay que agregarle que está insertado en un mundo sumamente realista y familiar para el espectador. Dice Monaco: "La definición de estilo en cine depende de la relación de la película con su público. Cuando un cineasta elige un estilo realista, él o ella lo hace con el propósito de reducir la distancia entre

espectador y sujeto” (2009: 263).[8] Así pues, la estética, la premisa y el medio trabajan en conjunto para que sea imposible distanciarse del texto. Además, el hecho de que la interacción con la TV sea aún más cercana e íntima, hace imposible separar nuestra labor como espectadores televisivos (una de consumo y voyerismo) con los temas presentados en la serie (sobre todo su insistencia en la relación humano/tecnología).

Ahora, de acuerdo con Suvin, esto no es común ni deseable. Creo que lo que Suvin sugiere, tácitamente, es que establecer una distancia más evidente entre mundo real y mundo creado implica un esfuerzo intelectual mayor y, por ello, un mejor resultado. Luego entonces, entre más complejo y lejano el texto, mejor son el texto y el escritor. El fallo aquí sería suponer que la complejidad del mundo creado y el esfuerzo imaginativo siempre determinan la calidad del texto y por tanto su efectividad. En *Black Mirror*, las premisas son mucho más efectivas precisamente porque no se requiere ningún esfuerzo imaginativo complejo; la serie sencillamente presenta y luego deja que el espectador sienta, se altere y se vea obligado a pensar en las consecuencias de ello.

Esto nos lleva al segundo elemento a considerar: el tema de los afectos; es decir, lo que la serie nos hace sentir. Es importante considerar que éste ha sido uno de los principales criterios que se han utilizado para separar a la literatura popular de la canónica, e incluso para separar a los mismos géneros populares. Parecería que la ciencia ficción es tan rica y compleja sencillamente por el esfuerzo intelectual y el razonamiento complejo que implica construirla y leerla; sin embargo, no podemos dejar de lado aquello que nos hace sentir. Por años, se ha etiquetado este género (y otros) como escapista, pero, como *Black Mirror* demuestra, la ciencia ficción no escapa, sino que confronta. En la serie, esta confrontación puede ser sumamente incómoda para un espectador que espera alejarse de una realidad para adentrarse en otra y la serie se aprovecha de esto una y otra vez.



En este capítulo en particular, el asunto de la empatía tiene mucho que ver con lo perturbador de la premisa. Desde un inicio podemos empatizar con la situación de la protagonista, pues ¿quién de nosotros no ha tenido que enfrentar la muerte de un ser querido y sería tentado a utilizar un programa así? Además, la construcción de los personajes, particularmente de Ash, también está diseñada para provocar empatía. El Ash androide es extraño pero entrañable: es atento, cariñoso, considerado y hasta puede imitar expresiones de miedo y tristeza, pero porque está programado para hacerlo, no porque lo sea realmente. Esta contradicción perturba a la protagonista tanto como a nosotros, quienes nos reflejamos en este espejo oscuro que es la televisión. Cuando finalmente decide deshacerse de él, no puede hacerlo, pero no porque Ash se resista, sino porque la conexión emocional que establece con él, y que aún tiene con su difunto esposo, no se lo permite. Literalmente no puede dejarlo ir.

Así pues, lo que vemos está íntimamente ligado con lo que sentimos y con lo que pensamos. Nuevamente, insisto en que eso no anula el extrañamiento, porque sigue existiendo un *novum*, una posibilidad y una nueva perspectiva, sólo que el movimiento pendular al que se refiere Suvin se reduce al grado en que se vuelve casi imperceptible. Luego entonces, me parece que el objetivo se mantiene. La serie nos da una visión mucho más crítica de los temas planteados pero agregado a esto está la sensación de inmediatez y claustrofobia. No se trata de posibilidades futuras sino presentes; no se trata de mundos distópicos, sino de circunstancias que pueden fácilmente estar sucediendo en este mismo instante. Esto nos obliga, de manera un poco violenta, a situarlas en nuestra realidad y a reflexionar.

Aún más, parece que la serie misma se niega a tomar una posición ante los conflictos que plantea. No condena la tecnología, sólo extrapola sus consecuencias. El resultado es que al final el espectador no tiene la comodidad de ser llevado de la mano para alcanzar una conclusión evidente y muchas veces se quedará en la incertidumbre.

Conclusiones: Nuevos horizontes

Entonces, ¿cuáles son las consecuencias de esto? Creo que, gracias a estas nuevas series televisivas, estamos ante una nueva manera de ver el género, pero una manera que responde a un cambio que ha sido paulatino. Suvin mismo sugiere que en la historia de la ciencia ficción, con la llegada del capitalismo, hubo un cambio, pues los escritores dejaron de situar sus textos en espacios distintos y comenzaron a situarlos en el futuro:

> El desplazamiento de la CF del espacio al futuro no se debe, simplemente, al agotamiento de las zonas desconocidas en el *mappa mundi*. Más bien tiene por causa la acción recíproca de dos factores; por un lado, esa solución narrativa, que se encuentra limitada por una ideología positivista estricta; por el otro, la fuerte tendencia a una extrapolación temporal, inherente a una vida asentada en una economía capitalista, cuyos salarios, ganancias e ideales progresistas son esperados siempre en un tiempo futuro. (1984: 105)

Hoy ya no hay que esperar para ver los resultados del capitalismo, o las consecuencias de la tecnología; los vivimos día con día a través de nuestras pantallas. Por ello, me parece que estamos en un punto de evolución similar en el que situarse en tiempos y espacios distintos ya no resulta tan pertinente. El futuro es ahora. Claro que eso no significa que deje de haber ciencia ficción situada en escenarios futuristas o en otros planetas (en cualquier medio), pero sí que las preocupaciones y las necesidades del género han cambiado.

En *Black Mirror*, por ejemplo, encontramos elementos de subgéneros de la ciencia ficción como el *cyberpunk* (dado que ofrece una perspectiva de corte fatalista, en un futuro/presente pseudoapolcalíptico) o el *gadget science fiction*, en el que el *novum* no es una pistola de rayos o una nave espacial, sino algo que se asemeja mucho a los aparatos que usamos todos los días. Lo que es particular en *Black Mirror* es cómo esto nos afecta. El extrañamiento existe pero el shock ya no reside tanto en lo extraño sino en lo familiar. La narrativa de *Black Mirror* no permite que escapemos, al

menos no del todo, nos atrapa, nos involucra y por ello nos aterra. Es lo familiar y no lo extraño, lo que hace que esta serie sea tan poderosa. Su funcionamiento se asemeja más al de la sátira, pues los vicios de la sociedad en la que vivimos son llevados al extremo, desnudados y presentados casi sin filtro ante nosotros.

Esto, me parece, tiene que llevarnos a un nuevo entendimiento del extrañamiento y, por lo tanto, del *novum* mismo. Dice Novell: "En la ciencia ficción la referencia al mundo empírico se realiza de manera mediada, es decir, aunque finalmente el texto pretenda hacer alguna referencia a dicho mundo, hace un uso intermediario de mundos ajenos para tal efecto" (2008: 199). Esto sigue siendo cierto en la serie, pero en mucha menor medida. Hoy en día, es difícil innovar en el tipo de narraciones que involucran artefactos tecnológicos puesto que la tecnología avanza demasiado rápido. La alternativa, entonces, es dejar de hacerlo casi por completo. El resultado es, como hemos visto, contundente. Pareciera que lo novedoso ya no reside en lo nuevo, sino en lo familiar, si bien no deja de haber innovación. Esto podemos verlo en otras series, textos y películas de ciencia ficción incluso de otros subgéneros. Un buen ejemplo es la película *Niños del hombre* (*Children of Men*, 2006), la cual está situada en un futuro distópico, pero que no parece tener mucha diferencia con el nuestro. La estrategia funciona de manera similar puesto que, si bien estamos conscientes de que se trata de una realidad alternativa, las imágenes nos recuerdan una y otra vez que aquello podría estar sucediendo en cualquier lugar del mundo en este mismo momento. Tal vez las distopías del futuro no tengan que situarse en ningún otro lugar más que en el presente.

Ahora quedará por ver cómo el género, o al menos esta nueva corriente, continúa su evolución. Las nuevas temporadas de la serie siguen jugando con las mismas estrategias y con escenarios que resultan cada vez más familiares, al grado en que en ciertos capítulos es difícil determinar si se sigue tratando de un relato de ciencia ficción. Creo yo que los motivos, temas y elementos que caracterizan al género no dejan de estar presentes, pero sin duda estamos obligados a repensar nuestro acercamiento y los términos que usamos para analizarlo. Puede que la ciencia ficción sea cada vez menos ciencia y cada vez menos ficción, pero hoy en día es más relevante que nunca.

Obras mencionadas

ALLEN, Robert C. y Annette Hill. (2010). *The Television Studies Reader*. Nueva York: Routledge.

BATHURST, Otto (dir.). (2011). "The National Anthem". *Black Mirror*. Season one, episode one. (2011-2013). Reino Unido: Zeppotron.

CAWELTI, John G. (1997). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

FISKE, John. (2011).*Television Culture*. Londres: Routledge.

GELDER, Ken. (2004). *Popular Fiction.The Logics and Practices of a Literary Field*. Londres: Routledge.

HARRIS, Owen (dir.). (2011). Be Right Back". *Black Mirror*. Season two, episode one. Reino Unido: Zeppotron.

LYN, Euros (dir.). (2011). "15 Million Merits". *Black Mirror*. Season one, episode two. Reino Unido: Zeppotron.

MONACO, James. (2009). "The Language of Film: Signs and Syntax" en *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond* (4.a Ed., 152-171). Oxford: Oxford University Press.

NOVELL MONROY, Noemí. (2008). Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: ddd.uab.cat/record/54992

ROBERTS, Adam. (2000). *Science Fiction*. Londres: Routledge.

SEED, Daniel. (2011). *Science Fiction: A Very Small Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

SUVIN, Darko. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: Sobre la poética y la historia de un género literario*. (Federico Patán López, trad.) México: Fondo de Cultura Económica.

WELSH, Brian (dir.). (2011). "The Entire History of You". *Black Mirror*. Season one, episode three. Reino Unido: Zeppotron.

Notas de *Grietas en el espejo:* Black Mirror *y las metamorfosis de la ciencia ficción*

---

1. “Despite the fact that television is now taught in universities around the world, particularly in the English-speaking world, and that each year hundreds of scholarly books and articles are published about television (including this one), the study of television does not have anything approaching the disciplinary coherence of, say, history or biology. One reason for this is that there has never been a general consensus among scholars as to why or how television should be studied or whether television should be the object of scholarly inquiry at all.”

2. “Television-as-culture is a crucial part of the social dynamics by which the social structure maintains itself in a constant process of production and reproduction: meanings, popular pleasures, and their circulation are therefore part and parcel of this social structure.”

3. Aquí vale la pena mencionar por qué he elegido hacer este análisis partiendo de la teoría de géneros. Como dice Ken Gelder, “la cultura popular es, esencialmente, genérica. Si bien el género es menos importante en el campo de la literatura canónica, el campo de la literatura popular no puede existir sin él, tanto en la cultura como en la industria […] Después de todo, la cultura popular no sólo es un asunto de textos sino de un aparato completo de producción, distribución (incluyendo promoción y mercadeo) y consumo.” (“Popular fiction is, essentially, genre fiction. Whereas genre is less overtly important to literary fiction, the field of popular fiction simply cannot live without it, both culturally and industrially […] After all, popular fiction is not just a matter of texts-in-themselves, but of an entire apparatus of production, distribution (including promotion and advertising) and consumption.” [2004: 1-2]) Así pues, si bien este análisis no se enfoca en literatura, sí está íntimamente ligado a la idea de género y por lo tanto me parece el acercamiento más conveniente.

4. “Formulas are cultural products and in turn presumably have some sort of influence on culture because they become conventional ways of representing and relating certain images, symbols, themes, and myths. The process through which formulas develop, change, and give way to other formulas is a kind of cultural evolution with survival through audience selection.”

5. En palabras de Suvin, “[el] nóvum de innovación cognoscitiva es un fenómeno o una realización totalizadora que se desvía de la norma de la realidad del autor o del lector implícito. Su novedad es ‘totalizadora’ en el sentido de que significa un cambio de todo el universo del relato o, al menos, de aspectos de importancia fundamental” (1984: 95). El nóvum es el elemento nuevo que permite el extrañamiento y sin el cual la narración ciencia ficcional no podría sostenerse.

6. “A piece of futuristic, extrapolated technology is most often the technological novum that distinguishes a story as SF in the first place and is, therefore, more than merely a decorative addition to its narrative. [...] This is to say that a piece of SF technology, say a ray-gun, a spaceship, a time-machine or a matter-transporter, provides a direct, material embodiment of alterity; and that it is exactly because our lives are already surrounded by so many instances of near-miraculous technology, iPods, computers, TV, mobile phones, that this novum speaks so directly to us. Technology is something with which we are simultaneously familiar and already estranged from; familiar because it plays so large a part in our life, estranged from because we don’t really know how it works or what the boffins are about to invent next.”

7. “In literature, the relationship between signifier and signified is a main locus of art […]

But in film, the signifier and the signified are almost identical […] A picture of a book is much closer to a book, conceptually, than the word ‘book’ is […]

The power of language systems is that there is a very great difference between the signifier and the signified; the power of film is that there is not […]

Because film can give us such a close approximation of reality, it can communicate a precise knowledge that written or spoken language seldom can".

8. "the definition of a film style depends on the film's relationship with its audience. When a filmmaker decides on a realist style, he or she does so to decrease the distance between viewer and subject".

Narcotelenovela: de esos narcos que aman y mueren [1]

Ainhoa Vásquez Mejías
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

¿Narcotelenovelas? Apuntes mínimos a la polémica clasificatoria

A finales del año 2006, irrumpió en la televisión colombiana —transmitida por Caracol TV y basada en la novela de Gustavo Bolívar— *Sin tetas no hay paraíso*, hecho que inauguró un producto novedoso, difícil de clasificar por ser una mezcla entre la telenovela clásica y la serie anglosajona (Cid Jurado, 2012: 4), y cuya historia parecía escapar del relato melodramático convencional: las protagonistas ya no eran virtuosas y castas, sino que dieron paso a mujeres voluptuosas cuyo único objetivo en la vida era convertirse en muñecas de la mafia; los protagonistas, lejos de ser príncipes azules, querían ostentar el título de los más despiadados y temidos criminales. El amor romántico se transformó en asesinato, el matrimonio se volvió funeral y las mansiones de las clases históricamente acomodadas se convirtieron en residencia de narcos ostentosos y *kitsch* (Abad Faciolince, 2008: 513), con mucho brillo y cadena de oro, camionetas gigantes y Buchanan's a raudales. El narcotráfico desplazó a los cafetales y los narcocorridos se impusieron sobre el vallenato.

El amor dejó de ser el centro de estas narraciones; sin embargo, no por ello perdió el componente melodramático. Empezó, entonces, la guerra por las clasificaciones en la que entraron al ruedo los académicos. Hasta el momento, en su mayoría, se ha optado por vincular este producto a la telenovela tradicional, anteponiendo el prefijo narco (algo característico en estos días de narcoliteratura, narcocine, narcoarquitectura y otros narcos). Claudia Hernández la llama, indistintamente, narcodrama, narconovela o narcotelenovela (2015: 10), argumentando que es un tipo de telenovela que ha trascendido las posibilidades dramáticas de *Muchachita italiana viene a casarse* (1971) o *María la del barrio* (1995-1996), por cuanto ha incluido conflictos sociales y preocupaciones políticas (2015: 52). Jenny Moreno

Ruiz ha complementado esta opinión señalando que es narcotelenovela porque sigue siendo “el clásico melodrama de la clase pobre que busca la supervivencia y el ascenso social en un país de enormes desigualdades económicas” (2016: 4). Y es telenovela moderna para Mireya Cisneros y Clarena Muñoz porque permite comprender la realidad cotidiana iberoamericana en temas controvertidos, pero utilizando las mismas situaciones melodramáticas clásicas: la lucha contra las convenciones sociales, los hijos ilegítimos, los deseos prohibidos, etcétera (2014: 13).

Otros investigadores, en cambio, han preferido desligarse de la polémica clasificatoria para rescatar, justamente, aquellos elementos que la hacen un producto novedoso. Es cierto que presenta una configuración por capítulos y el horario en que se transmite es el que, tradicionalmente, tuvieron las telenovelas, pero su centro ha sido desplazado, en pos de contar una historia reciente, a países que han sufrido y sufren el narcotráfico como realidad cotidiana (Cabañas, 2012: 75). Es un laboratorio de identidad nacional, según Omar Rincón (2010: 42), y, dentro de sus particularidades, “destaca el abandono del amor (melodrama), para asumir como clave de ascenso social (épica) las vías paralegales (tragedia) propias del destino de Colombia” (Rincón, 2010: 46). Es también un producto cultural difícil de clasificar, por cuanto ha dejado las estructuras clásicas al fusionar géneros, colindando, incluso, con el formato documental: “Ficción televisiva que documenta neorrealistamente la cultura narco de Colombia” (Rincón, 2010: 47).

Más asesinatos que romances, ascenso social conseguido mediante balas y dinero ilegal, aunado a la hibridez de una historia que se mezcla a menudo con formatos documentales (como el caso de *Escobar, el patrón del mal* [2012]) y series anglosajonas (como *Narcos* [2015-hasta la fecha]), permite que la pregunta por la clasificación sea válida. Después de todo, independiente de si la telenovela sucede en los cafetales o en las oficinas, hay ciertas situaciones que debieran ser inmutables para considerarse melodrama: el triángulo amoroso o el amor impedido, la diferencia de clases sociales, el crimen, las falsas apariencias, la muerte. Y hay también personajes recurrentes: el traidor, la víctima, el héroe; símbolos de valores éticos que propician la batalla entre las fuerzas dicotómicas bien/mal, felicidad/desgracia, pecado/virtud, culpa/inocencia, amor/odio,

necesidad/opulencia, abnegación/traición, tal como ha documentado José Enrique Monterde (1994: 57).

¿Mantienen las denominadas narcotelenovelas todos estos componentes melodramáticos? ¿Podemos clasificarlas como telenovelas? ¿Cómo analizamos sus variaciones y divergencias? A lo largo de este artículo, intentaremos contestar estas preguntas examinando aquellos rasgos del melodrama que permanecen, tanto en situaciones como en personajes estereotípicos, así como sus diferencias con la telenovela tradicional. La hipótesis que subyace este trabajo es que efectivamente estamos ante un melodrama, que conserva los elementos que lo definen como género, pero cuya intención es subvertir el formato. Siendo así, ¿cuál es su objetivo agitador? Para responder a estas interrogantes, atenderemos a un análisis textual de los guiones de estas producciones, enfatizando, mediante un análisis narratológico, lo que se refiere a personajes y situaciones, por lo que los elementos visuales y sonoros no serán relevantes para este caso. Asimismo, y considerando que son múltiples las narcotelenovelas que han aparecido desde 2006 hasta ahora y que presentan patrones comunes para efectos de catalogación, no me referiré a ninguna en específico, sino que utilizaré ejemplos particulares sólo cuando sea necesario.

El análisis de este tipo de telenovelas contemporáneas resulta importante dentro de la discusión teórica acerca de la evolución del melodrama, puesto que, tal como han señalado académicos como Oscar Steimberg (1997: 21) y Eduardo Santa Cruz (2003: 32), asistimos a un período definido como "modelo posmoderno de la telenovela", que estaría modificando las pautas tradicionales de creación, observación e investigación. Algunas de sus características son la multiplicidad de series narrativas, es decir, presentación de varios relatos que se suceden en paralelo, y personajes cuya psicología avanza en complejidad y policausalidad, por lo que el conflicto de base entre héroe y villano sufre también modificaciones significativas, incorporando la posibilidad de desvíos éticos y oscuridades de ambos lados (Santa Cruz, 2003: 33).

Asimismo, el relato pierde por momentos su linealidad y relaciones de causalidad interna. Ello se une a la utilización reiterada de citas y mezclas de formatos (hay mayor énfasis en la intertextualidad con otros medios como la literatura y el cine, otorgando una gran pluralidad narrativa que

tiene como consecuencia la creación de productos no identificables plenamente con el melodrama sino abiertos a la comedia, el relato policiaco, el documental, etc.), con los consiguientes efectos retóricos, temáticos y enunciativos (Santa Cruz, 2003: 33). Tomando en consideración dichas características, analizaremos a lo largo de este estudio cuáles otros elementos específicos puede aportar la narcotelenovela a este llamado modelo posmoderno.

Los narcos entre el amor y el crimen

Todo melodrama clásico tiene como eje una historia de amor. José Enrique Monterde le llama amor impedido (1994: 58), es decir, una barrera que imposibilita su desarrollo pleno. Las barreras pueden ser múltiples: de orden social (razas, clases, nacionalidad), psicopatológicas (la locura, la amnesia), religiosas, bélico-nacionalistas, un secreto o una mentira, etc. Monterde asegura que cuanto mayor sea la intensidad del obstáculo, mayor emoción provocará su superación (1994: 58). Este amor impedido mucho tiene que ver con la época histórico-social en que se desarrolla la trama. Así, si hablamos de un drama del siglo XIX, probablemente se presentará una historia de amor impedida por la desigualdad social, así como actualmente pueden primar las separaciones físicas por nacionalidades distintas o por secretos y mentiras que son atemporales y universales.

En las narcotelenovelas, el amor parece haber sido desplazado, ya que entre tanta bala y tanta traición queda poco espacio para el sentimiento puro. Sin embargo, el amor está ahí, igual de prohibido, como siempre. Pongamos algunos ejemplos: Teresa Mendoza, en *La Reina del Sur* (2011), debe huir de Culiacán porque han asesinado a su novio. A lo largo de la telenovela, ella lo buscará en cada uno de sus amantes y todos ellos terminarán también siendo asesinados. ¿Hay un amor más imposible que amar a quien ha muerto? La protagonista de *Camelia la Texana* (2014) se enamora de Emilio, un hombre casado y, posteriormente, del policía que tiene como misión atraparla. Amor impedido por circunstancias similares también es el de Griselda Blanco con el detective Johns, quien termina dando su vida para salvar la de ella en *La Viuda Negra* (2014-2016). Amor prohibido es el del Chema con Amanda, quienes deben separarse porque pertenecen a clases sociales diferentes (*El Chema*, 2016) o, años después,

su amor con Rutila Casillas, hija de su peor enemigo. Amor frustrado el de Aurelio Casillas, el Señor de los Cielos, con Mónica Robles, su rival y amante a lo largo de cinco temporadas (*El Señor de los Cielos*, 2013-hasta la fecha), con la cual termina por formar un triángulo amoroso clásico cuando ésta se casa con el sobrino de Aurelio.

Hay amor impedido en las narcotelenovelas y constituye un motor importante: un gancho poderoso para los espectadores que esperarían un final feliz después de los múltiples obstáculos. Pero de la misma manera en que lo remite, también lo altera. Al contrario de la telenovela clásica donde el amor triunfa, derriba las barreras y culmina en matrimonio, en estas producciones, literalmente, los amores matan. Teresa Mendoza, después de que cada uno de sus amantes muere, es ella misma quien asesina a Teo cuando descubre que la va a entregar a la policía; la protagonista epónima de *Rosario Tijeras* (2010) termina siendo asesinada junto a Antonio, su eterno enamorado; Señorita Pólvora, en la serie que lleva su nombre (2014), es acribillada junto a M8, su novio narco. Mónica Robles es asesinada en la quinta temporada de *El Señor de los Cielos* sin haber conseguido ser feliz con Aurelio. En las narcotelenovelas no existe el final de cuento de hadas. La muerte triunfa y el amor se mantiene en un imposible. En tiempos de narco, no estamos para fantasías amorosas.

Y tan importante como el motivo del amor impedido encontramos el tema melodramático de la desigualdad de clases, un elemento tradicional en las telenovelas latinoamericanas que "narra una sociedad dicotómica con desniveles sociales (ricos y pobres), organizada en la estructura familiar, cíclica donde los conflictos sentimentales y los problemas sociales se resuelven siempre al final" (Uribe, 2009: 71). En las narcotelenovelas, en cambio, no tenemos que esperar hasta el último capítulo para que los protagonistas asciendan socialmente a través del matrimonio, sino que lo/la visualizamos desde el inicio en la férrea intención de superar esas barreras económicas sin mediaciones amorosas, sino por vías ilegales.

La narcotelenovela también presenta a la sociedad dividida en clases pero ya no como una condición a superar a través del amor, tal y como ocurría en telenovelas clásicas como *María Mercedes* (1992-1993) o *Cara Sucia* (1992) (con mujeres protagonistas, esforzadas, trabajadoras y buenas que, por más empeño y sudor, parecían condenadas a la miseria hasta que el

destino se apiadaba de ellas y les ponía en el camino a hombres guapos y ricos o descubrían, de pronto, que eran hijas no reconocidas de millonarios) o como se retrataba en el melodrama cinematográfico clásico, con un Pedro Infante agradeciendo a la Virgen por ser pobre en la película *Un rincón cerca del cielo*: “Bendito seas Señor, te ofrezco mi dolor y gracias te doy por haberme hecho pobre y desdichado porque a través de mis lágrimas y mi pobreza te he encontrado. La miseria no era ésta sino la que yo traía en el corazón” (González, 1952).

Los protagonistas de estas narcoproducciones jamás agradecerían por haber nacido pobres. Al contrario, buscan el control de su destino y no se conforman, no siguen la consigna básica que Heriberto Yépez establece como la base del melodrama de la mexicanidad: “Hay que ser de bajo perfil, no tener todo el éxito del mundo, fracasar, dejar que otros abusen de ti o te ganen en aquello que tú eres mejor. No sobresalir en lo que haces, sino permanecer en segunda o tercera fila, esperando que algún día alguien te rescate o se dé cuenta de tus méritos. Y, sobre todo, ¡aguantar!” (2010: 84). Si en el melodrama tradicional ser pobre es una virtud, motivo de agradecimiento, pasividad y aguante ante la espera de que las condiciones cambien, las narcotelenovelas proponen una lucha activa contra las desigualdades. Acá los narcos son retratados: “Como un modelo de movilidad social en países marcados por la exclusión” (Palaversich, 2015: 207). Esto implica que, mientras en las telenovelas clásicas ser pobre es una bendición, una cualidad intrínseca, un rasgo identitario que ni siquiera se pierde con la ascensión social producto del matrimonio, para las narcotelenovelas, la pobreza es culpa del capitalismo, de la segregación social, de la economía actual y de la corrupción. No es natural ser pobre, los gobiernos lo han naturalizado. Esta idea subvierte al melodrama tradicional al presentar la desigualdad y el conflicto de clases desde una mirada y un discurso crítico respecto a las condiciones precarias de nuestros países latinoamericanos.

El crimen, el encarcelamiento y las falsas apariencias son también motivos melodramáticos que no pueden faltar en la telenovela clásica, ya que permiten complicar los conflictos preexistentes, el “mencionado juego de apariencias entra al quite y, pese a que todos los espectadores tengan mayor o menor grado de certeza respecto a la inocencia del personaje, éste

es encarcelado por su aparente culpabilidad. También este avatar permite mostrar la entereza del personaje" (Trejo, 2011: 109). Así, mientras que en el drama tradicional el crimen y el encarcelamiento son recursos utilizados para ponderar la virtud de los héroes inocentes, en las narcotelenovelas los protagonistas sí cometen los crímenes. Sin embargo, y a pesar de que estamos ante los verdaderos culpables, se mantiene el sentido original del recurso, destinado a mostrar la valentía de quien se enfrenta a esta situación y la aceptación ante una prueba que ellos mismos provocaron con sus acciones: Roxana Rodiles deberá sobrevivir a la violencia de la prisión durante toda la primera temporada de *Enemigo íntimo* (2018-hasta la fecha), José Luis Zamacona soportará abusos sexuales por parte de un prisionero en *El Dandy* (2015-2016) e incluso el gran Señor de los Cielos sufrirá humillaciones en la cárcel durante la tercera temporada.

Amor prohibido que termina en muerte y no matrimonio, lucha entre clases sociales que refleja injustas desigualdades económicas no naturalizadas ni aceptadas como positivas, y crímenes efectivamente cometidos por los protagonistas desvían las situaciones melodramáticas clásicas hacia un nuevo formato. Otro tanto se hará en cuanto a la construcción de personajes: la heroína víctima, el héroe y el villano seguirán estando presentes; sin embargo, también estas imágenes prototípicas serán subvertidas por el modelo narco. Héroes que colindan con la villanía, heroínas ni tan puras ni tan víctimas y villanos que tendrían que ser salvadores, aportan al quiebre de la telenovela tradicional.

¿Dónde quedaron los héroes?

Dentro de los personajes protagónicos de cualquier melodrama, encontramos la figura de la heroína, quien, según indican Fuenzalida, Corro y Mujica, es la concreción del bien en la tierra al pelear constantemente por restablecer el orden moral y social que se ha perdido (2009: 25). Además de ser noble, humilde, sacrificada, sumisa, ingenua, bondadosa y bella, se puede decir también que es "religiosa, de valores firmes y positivos, trabajadora, con limitada inclinación al erotismo, fértil, paciente, combina fragilidad y fortaleza, con poca inclinación a la defensa y mucho menos a la ofensa, educada, de aprendizaje fácil, tenaz, digna" (Trejo, 2011: 113) y una interminable lista de cualidades tendientes al bien. El premio o recompensa

a tanta bondad será el ascenso social, la mayoría de las veces, legitimado en el matrimonio.

La figura de la heroína siempre cumple también el rol de víctima, encarnación de la inocencia y la virtud, incluso hasta los límites de la estupidez, tal como indica Monterde (1994: 61). Si bien las protagonistas de las narcotelenovelas podrían dejarse caer en este estereotipo, puesto que casi todas han crecido en ambientes de pobreza y han sufrido abusos sexuales (Griselda Blanco en *La Viuda Negra*, Anastasia Cardona en *Dueños del paraíso* [2015], Teresa Mendoza en *La Reina del Sur*, por poner algunos ejemplos), se desprenden del prototipo clásico porque deciden romper este círculo de precariedades. Son mujeres empoderadas, fuertes, decididas, capaces de hacerse cargo de un negocio masculino y salir airosas: Teresa Mendoza se convierte en la Reina del Sur, Anastasia Cardona en la gran narcotraficante de Miami y Griselda Blanco en la Viuda Negra, la criminal más temida de Estados Unidos.

En este sentido, se deslindan de los estereotipos tradicionales de mujeres en el melodrama: ninguna es trofeo, todas son inteligentes, ninguna es mártir. Celeste, por ejemplo, lejos de esperar ser rescatada por el héroe, se convierte en la salvadora de *El Mariachi* (2014) cuando toma la pistola y asesina al capo. Aunque no faltan los personajes masculinos que intentan reducirlas a una feminidad de pasividad clásica, aunque el mismo nombre de muchas producciones las cataloguen como reinas o muñecas (*Las muñecas de la mafia* [2009], *La Reina del Sur*), estas protagonistas no son víctimas, principalmente, porque no creen en el destino, sino que lo construyen; no responsabilizan a otros de sus actos, asumen las consecuencias de cada paso que dan: "'Si yo hubiera bajado la pistola ese día, nada de esto hubiera pasado, así que si hay un culpable, soy yo, por haber matado a Emilio Varela'" (Bravo y Peña; 2014, 19 de mayo).

Al contrario de los personajes femeninos del melodrama clásico, que se sitúan indudablemente en el polo del bien y son las víctimas perfectas, el héroe de la telenovela no es cien por ciento virtuoso, ya que "generalmente está confundido, asustado, es infiel y es manipulado por un entorno familiar que le impide entregarse al verdadero y puro amor que siente" (Fuenzalida, Corro y Mujica, 2009: 25). Muchas veces se deja seducir por falsas heroínas, mientras, en ocasiones se vuelve preso de sus celos o de su

orgullo. No obstante, no por ello pierde cualidades como la honestidad, la lealtad, su preocupación por los demás, la valentía, la fuerza, la inteligencia, entre otros rasgos morales expresados por la teórica Marcia Trejo (2011: 43).

Esta dualidad es llevada al extremo en el ejemplo de las narcotelenovelas, puesto que los héroes no sólo se dejan manipular, expresan sus celos o su orgullo, sino que en sí son sujetos que no podemos circunscribir en el terreno del bien. Los protagonistas de este formato son narcotraficantes, sicarios, vengativos, sanguinarios. En el primer capítulo de *El Señor de los Cielos*, Aurelio Casillas obliga a su hijo a matar a su perro y le es infiel a su esposa, Ximena; el Chema muestra su ambición al decidirse por el dinero antes que por Amanda, su enamorada; Pablo Escobar —en *Escobar, el patrón del mal*— desde niño sabe que su finalidad es ser millonario sin importar de qué forma lo consiga. Así, mientras en el melodrama tradicional el héroe millonario lucha por concretar su amor con la chica pobre, acá los personajes masculinos nacen en un estrato social bajo y su ansia de poder siempre prima ante el amor.

Sin embargo, para no olvidar que estamos ante una telenovela, con sus ineludibles factores melodramáticos, los protagonistas héroes tampoco pueden situarse por completo en el polo malvado, por ello es indispensable rescatar algunos rasgos de bondad. Pablo Escobar pone bombas, asesina a inocentes, se enfrenta al Estado, pero no olvida sus raíces, ayuda a su pueblo, ama y protege a su familia. Como señala Diana Palaversich respecto a la narcotelenovela *Escobar, el patrón del mal*, "queda el retrato de un hombre que buscaba afanosamente poderío y reconocimiento social, que por encima de todo, amaba a sus hijos y a su familia" (2015: 211). También Aurelio Casillas y el Chema Venegas construyen orfanatos, comedores populares, dan dinero a la iglesia y al pueblo. El Capo (*El Capo*, 2009-2010) "proporciona ayuda práctica, recibe gente necesitada, resuelve problemas y provee fondos para que los vecinos de estas comunas establezcan sus propios pequeños negocios" (Palaversich, 2015: 214).

Aunado a ello, las narcotelenovelas incorporan ciertas masculinidades disidentes al estereotipo heroico, poniendo en debate algunas temáticas que todavía hoy son tabús. En *El Dandy*, Zamacona, uno de los grandes líderes del cártel, es violado en la cárcel, lo que da pie para que se hable acerca del

sometimiento de unas masculinidades a otras y de qué forma se invierten las hegemonías en ciertos contextos. Antonio, miembro del cártel de la Zona Rosa, reconoce haber sufrido de eyaculación precoz y lo cuenta sin vergüenza, como un problema masculino. La hija de El Dandy se involucra sentimentalmente con un hombre que ha tenido relaciones homosexuales y defiende su derecho a enamorarse de las personas y no de un género. Un niño puede hablar sin vergüenza con su madre sobre la masturbación. La imagen del héroe clásico y también la del macho del narco se deconstruye visibilizando a un hombre común.

Sin embargo, lo verdaderamente subversivo de estos personajes masculinos y femeninos de las narcotelenovelas es que luchan contra su destino. Las mujeres asumen que sus acciones tienen consecuencias y no esperan ser rescatadas por un príncipe. Los hombres, a su vez, deciden romper con la precariedad económica en que han nacido y, efectivamente, se convierten en sujetos millonarios y poderosos, dueños de grandes imperios, producto de sus actividades ilícitas; éste es el proyecto capitalista en su máximo esplendor. El dinero puede estar en tus manos, haz lo que sea para conseguirlo. Los narcos son el prototipo del *self-made man* (Valencia, 2010: 30). No obstante, al contrario del héroe que nace en cuna de oro y del exitoso hombre capitalista que se construye a sí mismo, el protagonista de la narcotelenovela fracasa. Su nefasta suerte está marcada desde el inicio y, a pesar de los intentos por prosperar, lo irremediable se impone: no hay boda, sólo queda la muerte.

Y, finalmente, tenemos a los villanos, que en el melodrama tradicional se caracterizan por ser hipócritas, maquiavélicos, superficiales, delincuentes, mentirosos, con marcadas inclinaciones al erotismo, violentos, utilitaristas, vengativos y manipuladores (Trejo, 2011: 52); o por encarnar la ambición, el vicio y la prepotencia (Monterde, 1994: 61). Siguen cumpliendo con todos estos rasgos, pero ya no volcados en un individuo. En este narcoproducto, no se dan circunstancias que gatillen la alteración mental del villano mediante un trauma que “suele ser individual y se convierte en el evento que determina las acciones de los personajes” (Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009: 90); la locura y el trauma no son individuales, sino colectivos y se representan a través de la visualización de un Estado fallido. Las carencias y psicosis personales, como detonantes de la criminalidad, son

sociales y no consecuencia de un hecho particular, sino de muchos años de corrupción y decepción:

> El denominador común de todas las series es precisamente la visión negativa del gobierno y sus representantes, los verdaderos villanos de estas producciones. La exposición de la corrupción endémica y la duplicidad moral de aquellos que en público demonizan a los traficantes y en secreto sacan provecho millonario de este negocio ilícito contrasta radicalmente con su (auto) representación como los "buenos" en el discurso oficial. (Palaversich, 2015: 217)

Quienes tendrían que fungir como héroes, y que se autopresentan como tales ante la opinión pública en este tipo de melodramas, son personificados como los traidores. Los héroes sanguinarios, al menos, tienen un punto a su favor, pues son honestos: trafican y asesinan sin ocultarlo. En cambio, los personeros del gobierno simbolizan otro tropo melodramático por excelencia: las falsas apariencias. Si los narcotraficantes lucran con la distribución y venta de las drogas, el poder político engaña a la población haciéndole creer que la protege mientras saca ganancias millonarias. Esta alianza entre narcos y gobierno aventura la inutilidad de cualquier tipo de héroe, dejándonos en una sociedad en la que sólo encontramos villanos, con un único desenlace posible ante la constante falta de arrepentimiento: la muerte (Monterde, 1994: 61).

Tal como ocurre en el melodrama tradicional, la muerte debe ser el final del traidor y, entre más malvado haya sido y menos arrepentimiento haya profesado al concluir los capítulos, más horrible será. ¿Cómo olvidar la expresión agonizante de Federico Cantú intentando salir del féretro luego de simular su propio entierro en *Muchachitas* (1991)? ¿O a Francisco de la Vega, completamente calcinado en el final de *Destilando amor* (2007)? Como señala Marcia Trejo (2011: 49), la muerte para los villanos significa un castigo divino y por lo general nadie los llora, es por ello que no nos sorprende tanto que en estas narcotelenovelas el desenlace de prácticamente todos los personajes sea el mismo: morir asesinados. Así pues, disentimos de la opinión de aquellos académicos que aseguran que en estas producciones "no hay valores, ni ética ni moral" (Romero Rincón, 2015: 84) o que estas narcotelenovelas no expresan una opinión clara respecto al narcotráfico dejando "al televidente sin la menor idea del valor de la moralidad en este contexto" (Fracchia, 2011: 25). Hay una moralidad y una lección bastante clara: cualquiera que se involucre en el crimen organizado

tendrá como consecuencia la muerte, mucho más temprano que tarde. Es por ello que no encontramos un final amoroso, el ascenso social a través del matrimonio, la felicidad eterna de los protagonistas virtuosos. Sin virtud no hay recompensa. En una sociedad poblada de villanos, la única salida del mundo será mediante el castigo, el sufrimiento y la muerte.

Pablo Escobar, en *Escobar, el patrón del mal*, muere asesinado por la espalda en un techo de Medellín, después de ser perseguido durante meses. En *El Señor de los Cielos*, Víctor Casillas es asesinado y degollado en la tercera temporada, Víctor Casillas junior y Mónica Robles son acribillados en la quinta y, en la sexta, el mismísimo Aurelio Casillas tiene una difícil enfermedad hepática y se encuentra actualmente en coma. Braulio Bermúdez, en *Las muñecas de la mafia*, acaba en una prisión de máxima seguridad cumpliendo cadena perpetua y las mujeres que dan su nombre a la serie son asesinadas o apresadas. En *Sin tetas no hay paraíso*, Catalina es responsable de su propia muerte al pagar para que la ejecuten. Entre héroes y villanos el final es uniforme. En cada una de estas narcotelenovelas mueren también abogados, fiscales, contadores, generales, tenientes, policías y políticos asociados al narcotráfico. Hay una ética clara: todo villano pagará con su vida la traición y la ambición.

Conclusiones. Hacia una telenovela posmoderna

Aunque podemos reconocer situaciones y personajes que la narcotelenovela retoma del melodrama clásico, dichos elementos no se concretan de manera tradicional en estas intrigas. Al contrario, el formato se ha subvertido hasta dejar muy poco de su caracterización original. Las víctimas terminan construyendo imperios, los héroes asesinan inocentes y los villanos son muchos y difícilmente reconocibles en el juego de las falsas apariencias. El amor termina en funeral, las clases sociales se superan por ambición y múltiples crímenes, finalmente todos mueren. Hay melodrama. Acá están los elementos básicos un poco revueltos, un poco trastocados, pero ¿su función primaria permanece intacta?: “Sabemos que la telenovela termina cuando se restablece, para los personajes protagónicos, la relación amor-felicidad-bien, y se encuentran por tanto en una situación de equilibrio y armonía feliz, premio por haber soportado el sufrimiento y las pruebas a las

que fueron sometidos” (Hurtado, 1976: 91). En esta lucha entre el bien y el mal, el mal pierde. ¿Gana el bien?

Si no hay bondad, no hay premio, diría cualquier teórico del melodrama. Y si en estas producciones no tenemos protagonistas virtuosos, el final esperado será el sufrimiento. Ésta es la gran revolución de las narcotelenovelas: enrostrarnos nuestra propia sociedad carente de héroes, falta de personajes circunscritos al terreno del bien mientras se expone una alta gama de protagonistas perversos. Sin embargo, ésta es una evolución que ya había comenzado el modelo posmoderno de la telenovela y que se ha agudizado desde *Sin tetas no hay paraíso*. En México, probablemente, uno de los melodramas pioneros en ese sentido fue *Nada personal* (1996-1997). Epigmenio Ibarra, en unión con Televisión Azteca de México y la productora Argos, consiguieron una transición del formato de telenovela rosa a una telenovela con los mismos elementos melodramáticos, pero más realista y mucho más crítica que “reflejó la realidad política de aquel México (políticos y policías corruptos metidos en temas de crimen organizado) sin perder el eje central que hace que una telenovela sea una telenovela: el drama y la historia de amor” (Uribe, 2009: 381).[2]

Lo que hoy se ha acentuado con la narcotelenovela, en México empezó probablemente en ese lejano 1996, con los primeros atisbos de inconformidad. Si el melodrama ha sido tradicionalmente un refugio, un solaz ante la difícil vida cotidiana, ¿por qué debemos enfrentarnos ahora a una telenovela que retrata nuestros fracasos y frustraciones, que refleja una sociedad violenta, en vez de un amor que triunfa? Y empezamos a culpar a los productos culturales actuales de la gestación y reproducción de la violencia, creyendo que es la exposición a ellos los que nos hace agresivos o indolentes ante los crímenes. Incluso, a fines de 2016, la asociación civil mexicana A Favor de lo Mejor lanzó la campaña “No a las narcoseries”, la cual fue respaldada por el senador Zoé Robledo y la diputada Lía Limón (presidentes de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía del Congreso de la Unión de México) con el objetivo de eliminar este tipo de producciones porque, a su modo de ver, promueven la vida delictiva.

Pero el hecho de que la telenovela posmoderna refleje la sociedad con sus problemas actuales e incluya desvíos éticos de los personajes ¿significa también que es dañina para los espectadores? ¿Qué tan lejos han quedado

los valores propuestos por el melodrama tradicional en el modelo de la narcotelenovela actual? Según la académica Ana Uribe, la telenovela clásica pretendía imponer un ideal no sólo de ser humano (mujeres virtuosas y hombres heroicos) sino, con ello, un proyecto de nación:

> Durante la trama narrativa, los personajes, sobre todo los protagónicos, sufren transformaciones de varios tipos. Una transformación de valores (que va de la ignorancia a la sabiduría, de la indecencia a la decencia, de la injusticia a la justicia), de clase (de la riqueza a la pobreza), de estética (de la fealdad a la belleza). Esto puede remitirnos a un ideal de nación donde los buenos son compensados y los malos son castigados, la honestidad, la decencia y la justicia son vistas como las mismas cualidades que la nación desea. (2009: 183)

¿Qué tipo de valores entregaría, entonces, a los espectadores este melodrama narco que incita a reconocernos en las dualidades morales y la degradación social? Si, tal como aventurábamos al inicio, este formato adopta el modelo clásico pero, a la vez, lo transforma, ¿cuál sería el objetivo de dicha subversión? Ésta es una pregunta difícil y polémica; sin embargo, considero que las narcotelenovelas todavía tienen un proyecto de nación que difundir. El melodrama actual no buscaría provocar esa sensación reconfortante y placentera de que el destino recompensará a los héroes pasivos, sino que estaría promoviendo un protagonista y un ciudadano activo, crítico del estado actual de nuestra sociedad.

¿Cuál es el ideal de hombre y de mujer que este formato posmoderno propone? Protagonistas activos que construyan y que tomen decisiones. Ciudadanos que dejen de sentirse víctimas esperando a ser rescatados. Mujeres responsables de sus actos, activas y fuertes, como Celeste en *El Mariachi* o Camelia en *Camelia la Texana*, que no dudan en destruir con sus propias manos a los narcotraficantes; como Teresa Mendoza en *La Reina del Sur* que, finalmente, atestigua contra Epifanio Vargas para salvar a México de convertirse en un narcoestado. Y héroes que no tropiecen con su destino y asuman sus errores, como Aurelio Casillas en *El Señor de los Cielos* que, después de tanto daño ocasionado, sabe que le corresponde ser perseguido; como Braulio Bermúdez en *Las muñecas de la mafia*, que toma con resignación el hecho de que pasará el resto de su vida encarcelado en Estados Unidos; como M8 y Señorita Pólvora en *Señorita Pólvora*, que se bajan del coche y hacen frente a las balas porque entienden que ése es el final que les esperaba desde que se involucraron en el narcotráfico; o como

el Dandy en la serie epónima, que decide revelarse contra sus superiores cuando sospecha que el gran capo, el Mayor, es su jefe, el Procurador.

El término narcotelenovelas, entonces, resulta bien. Son producciones que conservan sus motivos melodramáticos, situaciones y personajes clásicos, pero que, siguiendo el modelo posmoderno, muestran seres humanos complejos, que fluctúan entre acciones positivas y negativas, entre el amor y el odio, y que aportarían, además, el gran valor humano del poder de decisión, con las consecuencias que ello conlleve. Personajes como tipos sociales y ya no como arquetipos morales encerrados en la bondad o la maldad intrínsecas, pero sobre todo conscientes y responsables de sus actos. Este nuevo melodrama propondría, así, la construcción también de un espectador activo que se reconoce en las buenas y malas decisiones de los protagonistas y se pregunta por su propia realidad social y por sus propias acciones.

En palabras de Epigmenio Ibarra, en entrevista con RT en Español: "Si las telenovelas sirven para idiotizar también pueden servir para despertar a la gente […] Esa es nuestra pretensión. Que después de cada episodio de una de nuestras series o telenovelas o películas, tú te preguntes y ¿yo qué? y le preguntes a tu pareja ¿y nosotros qué? y te preguntes por el país y te digas ¿dónde estamos?" (RT en Español; 2014, 23 de diciembre). Así como los personajes de estas narcotelenovelas deciden mal pero asumen las consecuencias fatales de sus actos, la apuesta de Ibarra sería que nosotros como espectadores nos preguntemos ¿y nosotros qué?, ¿qué vamos a hacer para cambiar esta realidad? Después de todo, estamos ante un melodrama contemporáneo, subversivo, que retrata nuestro entorno degradado, pero que sigue siendo un melodrama, escuela de moralidad y con una propuesta de nación: seamos ciudadanos activos y críticos, quizás esta vez sí podamos decidir bien y salvarnos.

Obras mencionadas

ABAD FACIOLINCE, Héctor. (2008). "Estética y narcotráfico". *Revista de estudios hispánicos*, 42 (3), 513-518.

ALONSO, Ernesto (prod.). (1971). *Muchachita italiana viene a casarse*. México: Televisa.

BARRERA, Alberto José (creador). (1996-1997). *Nada personal*. México: TV Azteca.

BARRERO, Hubert (creador). (2018-hasta la fecha). *Enemigo íntimo*. Estados Unidos: Telemundo.

BOLÍVAR, Gustavo (creador). (2006). *Sin tetas no hay paraíso*. Colombia: Caracol TV.

_____. (2009-2010). *El Capo*. Colombia: RCN Televisión.

BRANCATO, Chris, Eric Newman, Carlo Bernard et al. (creadores). (2015-2017). *Narcos*. Estados Unidos: Netflix.

BRAVO, Diego Ramón e Hilario Peña (creadores). (2014). *Camelia la Texana*. Estados Unidos: Telemundo.

_____. (2014, 19 de mayo). "Capítulo 57" en D.R. Bravo e H. Peña, *Camelia la Texana*. Estados Unidos: Telemundo.

CABAÑAS, Miguel. (2012). "Narcotelenovelas, Gender and Globalization in *Sin tetas no hay paraíso*". *Latin American Perspectives*, 39 (3), 74-87.

CARTAS, Chava y Mauricio Cruz (dirs.). (2014). *El Mariachi*. México: Sony/Teleset.

_____. (2015). *Señorita Pólvora*. México: Sony/Televisa.

_____. (2015-2016). *El Dandy*. México: Sony/Televisa/Teleset.

CID JURADO, Alfredo Tenoch. (2012). "Violencia y ficción televisiva en las *narcoseries* colombianas: el caso del sicario". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 2012 (29), 2-18.

CISNEROS, Mireya y Clarena Muñoz. (2014). *Los imaginarios sociales en las "narcotelenovelas"*. Disponible en: www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0587-1.pdf

FRACCHIA, Katherine. (2011). *El personaje del narcotraficante según las narco-telenovelas y los narcocorridos*. Suecia: Universidad de Lund.

FRANCO, Jorge, Carlos Duplat y Luz Mariela Santofimio (creadores). (2010). *Rosario Tijeras*.Colombia: RCN Televisión.

FUENZALIDA, Valerio, Pablo Corro y Constanza Mujica. (2009). *Melodrama, subjetividad e historia: ensayos sobre la ficción cinematográfica y televisiva chilena en la década del 90*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Fondo de Fomento Audiovisual.

GAITÁN, Fernando (creador). (2007). *Destilando amor*. México: Televisa.

GONZÁLEZ, Rogelio (dir.). (1952). *Un rincón cerca del cielo*. México: Filmex.

HERNÁNDEZ, Claudia. (2015). *La "narco-novela" y su papel en la construcción discursiva sobre el rol de la mujer en esa sociedad* (tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar.

HURTADO, María de la Luz. (1976). *La Telenovela, mundo de realidades invertidas, un análisis semiológico del género*. Santiago de Chile: Escuela de Artes de la Comunicación, Pontifica Universidad Católica de Chile.

IBARRA, Epigmenio, Verónica Velasco y Natasha Ybarra-Klor (creadores). (2017-2018). *Ingobernable*. México: Netflix.

ILLANES, Pablo (creador). (2015). *Dueños del paraíso*. Estados Unidos: Telemundo.

LARROSA, Emilio (creador). (1991). *Muchachitas*. México: Televisa.

LÓPEZ, Andrés y Juan Camilo Ferrand (creadores). (2009). *Las muñecas de la mafia*. Colombia: Caracol TV.

LÓPEZ, Andrés, Mariano Calasso y Luis Zelkowicz (creadores). (2013-hasta la fecha). *El Señor de los Cielos*. Estados Unidos: Telemundo.

_____. (2017, 2 de noviembre). "La sombra de la muerte" en A. López et al., *El Señor de los Cielos*. Estados Unidos: Telemundo.

MONTERDE, José Enrique. (1994). "Dossier: El Melodrama". *Dirigido*, 1994 (223), 50-73.

MORENO RUIZ, Jenny. (2016). *La recepción de narcotelenovelas por jóvenes de la ciudad de Bogotá* (tesis de maestría). Universidad de Barcelona.

PALAVERSICH, Diana. (2015). "La seducción de las mafias. La figura del narcotraficante en la narcotelenovela colombiana" en C. López Badano (comp.), *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas* (205-229). Buenos Aires: Corregidor.

RINCÓN, Omar. (2010). "Colombianidades de telenovelas". *Cátedra de Artes*, 2010 (10), 37-52.

RODENA, Inés. (1992). *Cara sucia*. Venezuela: Venevisión.

_____. (1992-1993). *María Mercedes*. México: Televisa.

_____. (1995-1996). *María la del barrio*. México: Televisa.

ROMERO RINCÓN, Johanna Paola. (2015). *Construcción discursiva del género en las narco-series colombianas* (tesis de maestría). Universidad Sergio Arboleda.

RT EN ESPAÑOL. (2014, 23 de diciembre). *Entrevista con Epigmenio Ibarra*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=jP_p0c63yOk&=&t=656s

SALAZAR, Alonso (historia original) y Juan Camilo Ferrand (guiónista). (2012). *Escobar, el patrón del mal*. Colombia: Caracol TV.

SANTA CRUZ, Eduardo. (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago de Chile: Lom.

STEIMBERG, Oscar. (1997). "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela" en E. Verón y L. Escudero (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales* (17-28). Barcelona: Gedisa.

STOPELLO, Roberto (creador). (2014-2018). *Señora Acero*. Estados Unidos: Telemundo.

_____.y Valentina Párraga (creadores). (2011). *La Reina del Sur*. Estados Unidos: Telemundo.

TREJO, Marcia. (2011). *La telenovela mexicana. Orígenes, características, análisis y perspectivas*. Ciudad de México: Editorial Trillas.

URIBE, Ana. (2009). *Mi México imaginado. Telenovelas, televisión, migrantes*. México: Miguel Ángel Porrúa.

URIBE, Yesmer y Gustavo Bolívar (creadores). (2014-2016). *La Viuda Negra*. Colombia: Caracol TV.

VALENCIA, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.

YÉPEZ, Heriberto. (2010). *La increíble hazaña de ser mexicano*. Ciudad de México: Booket.

ZELKOWICZ, Luis (creador). (2016-2017). *El Chema*. Estados Unidos: Telemundo.

Notas de *Narcotelenovela: de esos narcos que aman y mueren*

---

1. Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación Fondecyt Nº 1150484, "Narcoestética: apropiaciones de un modelo cultural méxico-colombiano para la constitución de un nuevo formato literario y audiovisual en Chile", a cargo del Dr. Danilo Santos y del cual soy coinvestigadora.

2. Es lo que Ibarra y su productora Argos han venido haciendo desde *Nada personal* (1996) y con éxitos de audiencia como *El Señor de los Cielos*, *Señora Acero* (2014-2018) e *Ingobernable* (2017-2018).

Fuentes de interés

- McKinty, Adrian. (2018, 11 de abril). "The Grim, Potent World of David Peace". *CrimeReads*.
Disponible en: crimereads.com/the-grim-potent-world-of-david-peace/
- LezenTV.nl. (2011, 14 de marzo). "David Peace: 1974". *Youtube*.
Disponible en: www.youtube.com/watch?v=brWLLZ2077s
- Rzepka, Charles y Lee Horsley. (2010). *A Companion to Crime Fiction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Fisher, Mark. (2012, noviembre). *STRIKE! Magazine*.
Disponible en: www.strikemag.org/capitalist-realism-is-there-still-no-alternative
- Corner, Adam. (2018, 15 de noviembre). "K-punk, capitalist realism and acid communism". *Crack Magazine*.
Disponible en: crackmagazine.net/article/long-reads/k-punk-capitalist-realism-and-acid-communism/
- ScreenPrism. (2017, 17 de marzo). "Black Mirror Explained: A Shared Universe". *Youtube*.
Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Ub43wDzqPjg&t=6s
- Pineda Trujillo, Víctor. (2018). "Todo sobre el suceso de las narcoseries y por qué llegó para quedarse". *It´s Spoiler Time*.
Disponible en: spoilertime.com/narcocultura-narcoseries-narcos-la-reina-del-sur-telemundo/

Convergencias monstruosas

Retóricas monstruosas: enmarcación y perspectiva en *Monstress* y *Redlands*

[Gonzalo del Águila](#)
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Hablar ES una forma de boicot. (Kelly Sue DeConnick, 2018:) [1]

En un mundo donde la gente en el poder decide lo que es bueno y justo, el mal se convierte no en algo objetivo sino subjetivo, algo que separa a quienes no tenemos poder, de los que sí lo tienen. En un mundo donde los hombres controlan y dictan la moral, la existencia misma de una mujer es malvada. ¿Entonces por qué no aceptarla? Quemen todo el chingado mundo y bailen sobre las cenizas. (Tara Marie, 2017: 27) [2]

Resulta complicado pensar en los cómics como una expresión fuera de la literatura: las discusiones en torno a su literariedad —a veces ilustrativas y productivas, otras un tanto necias— y la frecuencia con la que estos debates polarizan la academia nos colocan en situaciones similares a la eterna diatriba entre alta y baja cultura, o canon y cultura popular. Cuando hablamos de cualquier expresión artística desde una sola perspectiva, existe siempre el riesgo de perder de vista aquello que la rodea, aquello que influye en su creación o lo que emana de ella. Así, la creencia de que lo visual es lo que hace un cómic rentable es errónea pues deja de lado sus capacidades narrativas. Existen narraciones sofisticadas en los cómics que ponen en entredicho que sean sólo un producto de entretenimiento. Sin embargo, las mujeres tienen una presencia menor en la industria, en comparación con los hombres. La falta o ausencia de sus voces se aborda poco en los espacios académicos. En ese sentido, este estudio muestra un par de obras actuales, creadas por mujeres, que desafían las convenciones del medio y contribuyen a que la industria sea cada vez más diversa.

Existe tanto aclamo crítico y mediático por obras creadas por hombres que pareciera haber poco o ningún lugar para apreciar también las de las mujeres. En años recientes ha habido un crecimiento gradual en la visibilidad que reciben dentro de la industria. Esas creadoras existen y, en efecto, a veces hay que buscarlas, pero no es tan difícil. Las redes sociales, en este sentido, han contribuido muchísimo para dar a conocer el trabajo de distintas creadoras. Hace un par de años, gracias a Kelly Sue DeConnick, la

autora que reinventó a Carol Danvers para Marvel, surgió en Twitter #VisibleWomen, una tendencia que ya se ha vuelto una tradición anual en el Día Internacional de la Mujer. Este movimiento buscaba, en principio, ser una plataforma para que las ilustradoras dieran a conocer su portafolio y las editoriales de cómics pudieran contactarlas. La tracción de la iniciativa fue tal que mujeres de disciplinas afines (y otras no tanto) se unieron para presentar al mundo su obra.

Aquí, me enfocaré en dos cómics creados por mujeres: *Monstress* (2015), de Marjorie Liu (guión), Sana Takeda (dibujo) y Rus Wooton (rótulos); y *Redlands* (2017), de Jordie Bellaire (guión y colores), Vanesa del Rey (dibujo) y Clayton Cowles (rótulos). Con estilos diferentes, ambas series subvierten los estereotipos de los géneros en los que participan y, así, juegan con las expectativas de la audiencia. La forma en la que logran esto es mediante un manejo inteligente de los tropos que construyen el sentido de lo abyecto en la historia. Para mostrarlo, analizo la articulación de los páneles, las funciones retóricas del color y la rotulación. En ese sentido, me enfoco en cómo enmarcan la acción del relato para discurrir y representar lo abyecto. Me alejaré un poco de las aproximaciones semióticas porque no suelen enfatizar tanto las estrategias narrativas del cómic. Así pues, busco resaltar cómo construyen un relato efectivo mediante un complejo entramado de tropos y resonancias.

Monstress #1 nos presenta a Maika, una adolescente en busca de respuestas, cuya causa descubrimos poco en este número inicial. Lo que nos presenta ese primer número, con una extensión del triple de lo normal (un cómic mensual abarca, generalmente, unas 22 páginas), son las secuelas de una guerra entre las brujas-científicas de la Cumaea y los Arcanos, criaturas mágicas que poseen algunos rasgos animales o aparecen totalmente monstruosos. Cuando la historia comienza, la guerra está en punto muerto, pero no uno que dure mucho porque la paz sólo existe para el lado de las brujas-científicas. Para los otros, los Arcanos, es un sinfín de horrores, donde el menor de los males es ser esclavizados. De hecho, ellos reciben la peor parte.

Los escenarios, personajes e interrogantes que plantea Marjorie Liu, al tiempo que urde un primer número violento, sangriento y aterrador, se elevan a puntos cautivadores, gracias al trabajo de trabajo de Sana Takeda

en la ilustración, que es totalmente revelador. Más conocida en la industria por su trabajo como portadista, aquí es engañosamente expresiva y tanto presenta escenas con una fuerte carga emocional, como escenas de acción con un ritmo vertiginoso de un panel a otro, sin perder en ningún momento el impulso, aun con dibujos de arsenales ornamentados y coreografías complejas:



Figura 1

"—¿Sabes qué? Ya basta de hablar.

—Eras tú. Eras tú, ¿verdad? Puedo sentirlo. Esa marca en tu—.

—Sí". (Liu, Takeda et al.; 2015, noviembre: 36).

Todas las traducciones de los cómics son mías.

El mundo de *Redlands* tampoco es particularmente acogedor. Es una obra con una ferocidad contundente desde la primera página. A diferencia de *Monstress*, donde la acción abarca varios espacios con distintas ambientaciones, Jordie Bellaire y Vanesa del Rey nos arrojan a un solo lugar, justo en medio de la acción: un árbol en llamas, con una estación de policía y un par de patrullas al fondo. El relato está orientado desde la perspectiva de los hombres, acosados por un grupo de brujas inmortales que no vemos hasta el final, pero cuya presencia se hace sentir desde la primera página. La causa del asedio es que los policías intentaron ahorcar a esas mujeres, cuyo poder inmenso azota con la fuerza del fuego.

No hay ningún indicio de esperanza para la audiencia, justo porque el foco de la historia se posa sobre la sensación claustrofóbica que viven los personajes y cómo rechazan tajantemente la convivencia con la otredad femenina. En ese sentido, *Redlands* se rehúsa a plantear a la audiencia la posibilidad de empatizar con los hombres tradicionalmente construidos como héroes, quienes aquí se presentan crueles y despreocupados por lxs presxs encerrados en el sótano. La paleta de colores más cargada hacia los tonos cálidos y las sutilezas de la rotulación configuran un relato que acorrala a la audiencia y la obliga a acercarse a la fuente del horror. *Redlands* enuncia su historia de forma que transgrede los tropos del género y busca desmantelar las expectativas de la audiencia al provocarle un pausado desasosiego, hasta estar frente a frente y decirle:



Figura 2

"Te equivocas". (Bellaire, Del Rey et al.; 2017, agosto: 22).

Ahora bien, en mucha de la producción académica, los análisis del cómic con frecuencia van dirigidos desde dos campos: la semiótica y la lingüística. Si bien estos enfoques suscitan una serie de controversias y abren conversaciones útiles, quiero resaltar las siguientes tendencias que resultan un tanto problemáticas:

- **Desmantelar una obra hasta sus componentes mínimos esenciales.**[3] La estrategia es productiva en tanto nos permite distinguir los elementos que componen un cómic, pero en ocasiones se estanca al delimitar los conceptos y sus funciones. Esto impide enfocarnos en aquello que convive en un relato y cómo lo construye.

- **Darle a los cómics una genealogía** anclada en códices, tapices o jeroglíficos egipcios, que, si bien son formas de narración visual con códigos específicos, no corresponden en forma ni contexto. Estas otras formas son útiles para distinguir cómo se construye un lenguaje visual.[4]
- **Descubrir una estructura reconocible en toda obra de narrativa gráfica** a partir de la idiosincrasia formal de obras aclamadas por la crítica, la prensa y la audiencia. Esto implica no sólo construir una vara de medir demasiado estricta para el resto, sino también despojar de la autonomía formal a las obras que tengan la suerte de caer bajo ella.[5]

Los cómics son una forma de arte y es virtualmente imposible aislar de su estructura las posibilidades de interpretación. Al insistir tanto en comprender de qué está hecho, muchxs autorxs han adoptado una postura casi ahistórica hacia los cómics. Karin Kukkonen arguye que desmantelar los cómics hasta sus partes mínimas es un ejercicio meramente descriptivo: sólo explican la función que desempeñan los páneles, los globos de diálogo o el color como partes de un sistema (2008: 90). En este sentido, la sistematización es más productiva cuando resalta las cualidades narrativas de una obra. Entonces, me parece más adecuado un enfoque que analice la puesta en página y la progresión del relato. John Bateman y Janine Wildfeuer, por ejemplo, proponen un análisis desde lo discursivo, que permita evaluar las inflexiones y variaciones existentes en la sucesión de páneles (2014: 181). Esto permite ver cómo el discurso del cómic comunica el contenido mediante la simultaneidad. En una línea muy similar, Neil Cohn ha decidido abordar cómo las secuencias de imágenes en los cómics permiten la construcción de un lenguaje visual y que, a partir de este concepto, puede discurrirse en análisis productivos que tomen en cuenta tanto las obras producidas en un lenguaje visual como la audiencia que las lee/consume. (2013: 3-7).

Entonces, abordar palabra e imagen en su forma amalgamada es necesario cuando hablamos de cómics, pues “llevan a cabo una eficaz reconciliación entre texto e imagen y es precisamente esta relación explícita en los cómics lo que los llevó a consagrarse como producto de masas” (Muñoz, 2017: 10).

En este sentido, la ilusión de dominio de la imagen sobre el texto se produce por el espacio que ocupa una sobre el otro, cuando en realidad la composición de la página prioriza siempre la narración sin mermar, en ningún sentido, su grado de profundidad. Los cómics muestran que un relato puede viajar a través de diferentes medios y adaptarse a las formas de cada uno. Además, desafían las formas en que leemos pues exigen que la audiencia se involucre activamente en la construcción del significado narrativo, no sólo porque la organización de los páneles no siempre es en rejillas regulares de un número fijo. La puesta en página a veces es tan irregular que cada número ofrece nuevas estrategias de narración al explotar el potencial de la articulación de los páneles y en ocasiones romper la brecha que existe entre uno y otro.

Si bien los cómics son considerados todavía en algunos espacios como un arte menor que no merece lugar en la literatura, eso no significa que no existan herramientas ni fuentes especializadas en el tema para estudiarlos con el mismo rigor y seriedad.[6] Lo decepcionante es que las fuentes que sí dedican tiempo y espacio a analizar cómics sólo exploran la obra de hombres. Esto se traduce en que tanto en la academia como en la prensa persista un sesgo hacia las obras cuya estructura no sea innovadora como lo fueron otras, en su momento. *Watchmen* (1986-1987), *Sandman* (1988-1996), *The Dark Knight Returns* (1986), *Arkham Asylum* (1989), o *Maus* (1991), son algunos de los títulos que aparecen frecuentemente en las listas de “las mejores novelas gráficas”. Si acaso, se colarán *Persépolis* (2003), de Marjane Satrapi, o *Fun Home* (2006), de Alison Bechdel, obras autobiográficas que exploran distintas facetas de la infancia y adolescencia de sus autoras. Puede que el éxito comercial de estas dos novelas gráficas se deba a que se publicaron en formato libro, lo que facilita su venta.

Dado el mercado del cómic estadounidense, los cómics en formato grapa no suelen figurar en las librerías. La producción se realiza de forma seriada y por entregas; cada entrega es, digamos, un episodio en un arco argumental. La forma de narración por entregas implica que el relato de cada número debe estar, más o menos, contenido. Cada arco abarca entre cuatro y siete números, a veces dependiendo no tanto de las necesidades narrativas, sino comerciales.[7] Ése es el caso de los cómics corporativos de superhéroes (i.e., Marvel y DC), que se han colocado en el imaginario

colectivo como el género con mayor presencia multimedia. La forma de enmarcar la acción varía según la obra y el género. Hay ciertas constantes en cuanto al aspecto de la página, sobre todo en los cómics corporativos, que deben mantener un estilo *in-house*. En ellos, la proporción de mujeres en equipos creativos es mucho menor a la que ocupan los hombres.[8]

Al igual que el cine y el teatro, los cómics son un medio colaborativo, construido por el trabajo de varias manos: guionistas, dibujantes, entintadorxs, coloristas, rotulistas y editorxs (muchas veces, lxs más olvidadxs). Son escasas las obras cuya realización recaiga sobre una sola persona. En términos de propiedad intelectual, los cómics se dividen en corporativos e independientes (también conocidos como *creator-owned*). Los derechos de contenido de los primeros los posee una marca (i.e. Marvel, DC u otras), donde los equipos creativos dependen de las decisiones corporativas y sus necesidades de mercado. En el caso de los independientes, como *Monstress* y *Redlands*, el control creativo de los cómics está en manos de sus autoras.

Image Comics, en este sentido, cobija una enorme oferta de títulos con equipos diversos y una amplia variedad de géneros. Tienden a publicar cómics donde los géneros sean claramente distinguibles. Desde hace algunos años, Image apuesta por material que desafíe los cánones y tropos propios de cada género, sin parecer que se presten mucho a la hibridación. Varias de esas series regulares, como *Deadly Class* (2014-a la fecha), *Saga* (2012-a la fecha), o *The Manhattan Projects* (2012-a la fecha), aprovechan esa zona común del género criminal y la ciencia ficción, respectivamente, para explorar regiones poco transitadas de esos géneros y expandir las fronteras, algo que no siempre es posible en los cómics corporativos.

Monstress y *Redlands* participan, más o menos, de un género conocido; digo *más o menos* porque en los cómics la hibridación de géneros es mucho más volátil. Hablamos de un medio reproducido en serie y de forma continua, que supone una plataforma idónea para la presencia de varios géneros dentro de un mismo texto, pues se entretejen ya como modos o como fórmulas. La hibridación de géneros puede parecer homogénea si pensamos en lo *superheroico* como la consagración del género comiquero por excelencia, pero hoy no sólo la oferta de cómics es más amplia, sino que las estrategias narrativas de cada obra borran las fronteras entre

géneros. Por un lado, *Monstress* está configurada dentro del género de la fantasía, aunque también incorpora estrategias visuales del steampunk y fórmulas del horror. De hecho, conforme la historia avanza, parece establecerse en un intersticio entre la fantasía épica y la oscura. Por el otro lado, *Redlands* participa del género del horror e incorpora ejes temáticos como la brujería y lo sobrenatural. Hay dos diferencias substanciales entre ambas series: por un lado, la composición de la página; y por el otro, los espacios donde el relato se desarrolla.

Monstress tiene una apariencia híbrida. El arte de Sana Takeda añade una exuberancia orgánica a la caracterización que Marjorie Liu provee en los personajes. Dado que trabajaron juntas previamente en *X-23* (2010-2012), en *Monstress*, el diseño de los espacios y vestuarios en particular muestran el grado de profundidad con el que ambas han dado cuerpo al mundo y sus habitantes. Para la audiencia, puede que sea difícil adaptarse a las expresiones faciales que dibuja Takeda. Su estilo en este cómic está mucho más alineado con el manga y el anime que con las tendencias occidentales. Takeda enmarca las escenas de acción al estilo del manga; y, en contraste, con un nivel de detalle y acabados muy parecidos al *art nouveau*. Además, en la mayoría del vasto elenco de personajes hay más mujeres y niños, una diferencia más o menos pronunciada de todo lo demás que hay en el mercado. Su atención al detalle y su destreza para trazar movimiento y escenas de acción destacan al título muy por encima del resto.[9]

En contraste, con *Redlands* el arte recrudece y tiene un dinamismo único. El estilo de Vanesa del Rey se distingue por trazos más afilados y con cierta holgura, con líneas abundantes que le confiere al dibujo una apariencia de constante movimiento. La puesta en página ostenta un halo claustrofóbico que busca provocar un cierto malestar en la audiencia. Así, el trabajo de Jordie Bellaire en los colores robustece esta sensación al enfatizar una gama de naranjas y amarillos (que, como la acción en el relato, está en llamas), seguida de una breve secuencia en verdes, para después volver con fuerza con líneas rojas sobre negro).

Ambas obras son, en esencia, historias de venganza, pero no están planteadas así. Sólo se configuran como tales hacia el final de los números. En los números que siguen, las series emplean estrategias comunes a la fantasía y el terror que les permiten subvertir otros estereotipos de esos

géneros. Aquí me interesa cómo construyen y transforman la otredad, pues enfatizan la amenaza y el peligro que implica enfrentarse a ella y explotan el potencial de los cómics como medio visual para construirla en forma abyecta.

Si entendemos lo abyecto como aquello que transgrede fronteras y toda noción de identidad, sistema y orden, entonces es algo que existe en los límites del sujeto o, incluso, más allá de él: "como frontera, la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, no separa al sujeto de aquello que lo amenaza —al contrario, lo coloca en continuo peligro—" (Kristeva, 2004: 18). En cierto modo, lo abyecto implica un grado muy profundo de extrañamiento, porque en ello la posibilidad de otorgar significado colapsa. Dado que amenaza la estabilidad y la normalidad de nuestro mundo, puede construirse desde dos puntos: nuestras respuestas corporales o en un plano simbólico, donde adquiera significados más complejos y profundos. Barbara Creed afirma que lo abyecto siempre está enunciado desde el sinsentido, porque escapa a nuestra comprensión (1993: 10). Tanto Kristeva como Creed enfatizan los niveles de transparencia del concepto de frontera pues repele tanto como también atrae. En este sentido, en un medio visual, la construcción de lo abyecto funciona en tres niveles:

- Imágenes de cuerpos mutilados, cadáveres y fluidos corporales que provoquen malestar en la audiencia.
- Figuras femeninas en tanto expresen autoridad maternal.[10]
- Lo monstruoso construido a partir de la frontera entre lo normal y lo anormal.

Aquí me interesa más esta última, pues es afín a la representación de la otredad tanto en *Monstress* como en *Redlands*.



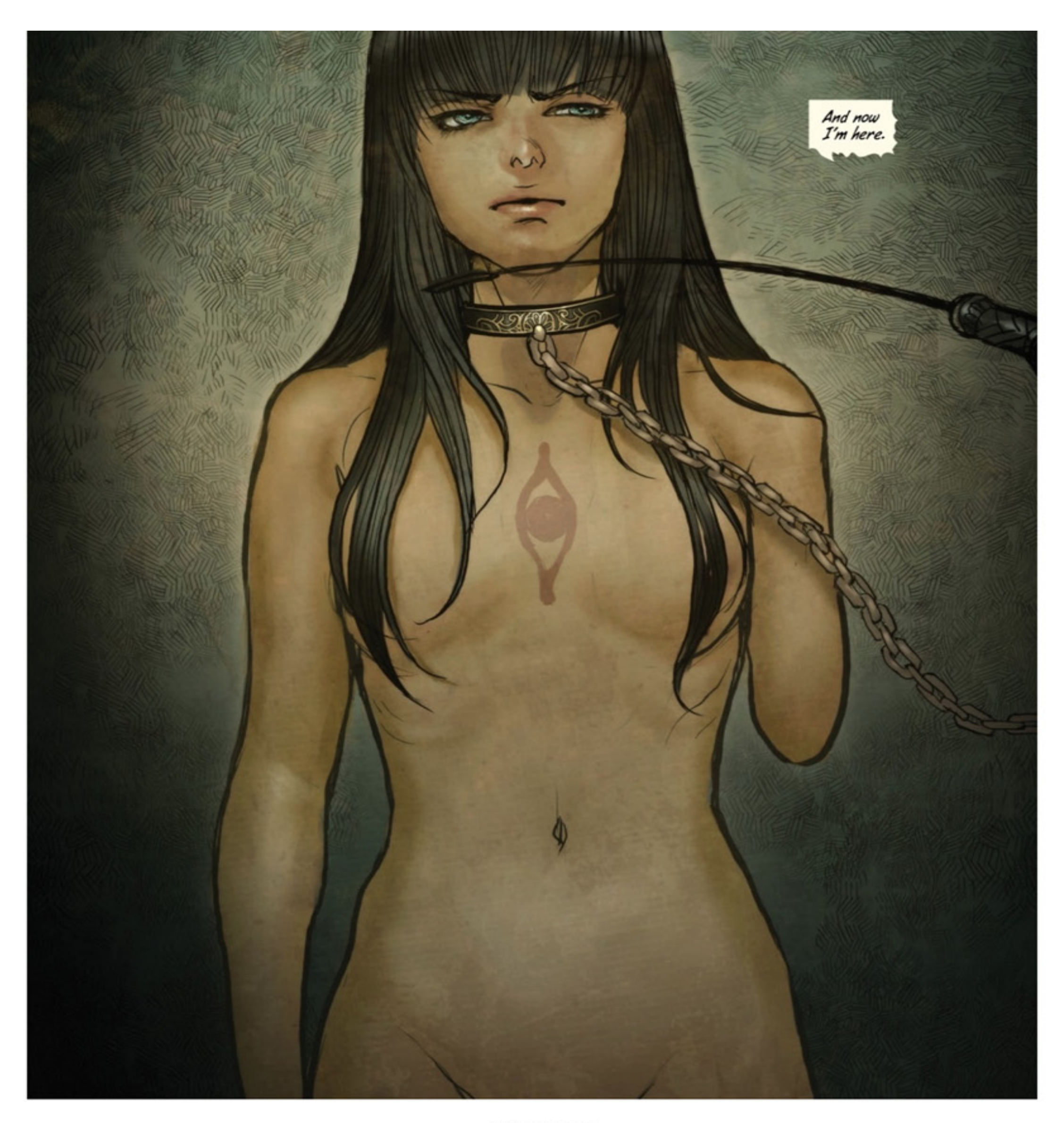


Figura 3

Tomó tres años hallar un nombre. Dos más hallar a la persona.

—Damas y Caballeros, arrancamos la noche con el lote 819. Arcano, pero con apariencia completamente humana. 17 años. Virgen. La puja empieza en cinco piezas de oro.

Y ahora estoy aquí." (Liu, Takeda, et al.; 2015, noviembre: 1)..

Por un lado, en *Monstress* la otredad se construye a partir de Maika, la protagonista. Desde el principio, la encontramos en una situación donde parece haber sido despojada de toda autonomía: es un lote más en una subasta, a disposición del mejor postor. La primera página la presenta desnuda, con un grillete en el cuello. El cabello cae sobre su pecho y enfatiza la marca que tiene sobre el esternón: algo similar a un ojo puesto en vertical. La subastadora señala una diferencia fundamental para construir

la abyección en Maika: no es humana, sino una criatura Arcana. En el mundo de *Monstress*, es una de las facciones en guerra cuyas repercusiones se muestran cuando la historia arranca. La opresión que viven los Arcanos está presente a lo largo del relato.



Figura 4

"Me prometí que nunca volvería a estar en esta posición.

—¿Está segura de que es un arcano? No quisiéramos comprar una humana por error. Somos criminales, no salvajes.

—No sea tonto, Sir Conroy. ¿Me cree capaz? Además, sabe que no todos los arcanos lucen como monstruos. Podemos mostrarle los análisis, si desea confirmarlo.

—Hmph. ¿Y el brazo que le falta? ¿Esa marca? Incluso si es un monstruo, está deforme.

Creí que prefería morir". (2015, noviembre: 2).

En este panel, el primero al dar vuelta a la página que mostré más arriba, podemos apreciar el nivel de detalle del arte de Takeda. La perspectiva está colocada desde el techo de la sala. Esta orientación, casi furtiva, nos

permite notar que todas las personas sentadas son hombres. Hay dos criaturas no humanas, de pie a la izquierda, posiblemente Arcanos. Eso produce un contraste interesante cuando vemos el otro extremo de la sala: un grupo de cuatro infantes Arcanos, con túnicas blancas, encogidos de miedo. Aquí la abyección de Maika ocupa un lugar central en el panel, que muestra cómo es puesta a la venta, posiblemente como esclava. A simple vista, Maika no supondría una amenaza, de no ser porque la subastadora recalca que es, en efecto, Arcana, tiene el brazo izquierdo amputado, y que la marca que ostenta fue hecha por su propia gente. Así, la subastadora remarca lo abyecto al mencionar lo anterior y Maika es transformada entonces en una criatura monstruosa sin haber una manifestación física de ello: "[…] las figuras antiguas de abyección como el vampiro, el fantasma, el zombie y la bruja continúan siendo de las imágenes más convincentes del horror. […] Las criaturas cuyos cuerpos significan el colapso de las fronteras entre lo humano y lo animal también pertenecen a esta categoría" (Creed, 1993: 10).[11] Aquí, la fusión de lo humano y lo monstruoso es completamente indistinguible y sólo es evidente cuando la verbalizan.

En el mundo de *Monstress*, la magia ha dejado una herida profunda en la sociedad, lo cual no es novedoso en el género de la fantasía, pero el estilo de Takeda hace que las atmósferas destaquen. Los colores con los que representa la ciudad atestada de gente dan a entender que no es un lugar en el que ninguno de los personajes quiera estar. Incluso antes de conocer la historia de Maika, desde la primera página donde sólo sabemos los extremos a los que está dispuesta a llegar sólo para tomar de la garganta a alguien, *Monstress* se empeña en decirnos cuán horrible es este mundo. *Monstress* es un cómic lleno de contrastes. El estilo de Sana Takeda representa un mundo muy complejo, capaz de plasmar escenarios de una belleza sobrecogedora, al igual que escenas de una violencia despiadada. En ese sentido, la violencia no tiene un propósito de entretenimiento. Puede ser descriptiva al hacer explícita la tenacidad de Maika para vengar la muerte de su madre, pero también puede ser metonímica, en tanto que sugiere la monstruosidad que habita dentro de Maika. El ojo que se asoma por detrás de su melena sugiere que está relacionado con la marca en su esternón. Escapa a su control a tal grado que, hacia el final del número, no es claro si pueda, o quiera, ceder.

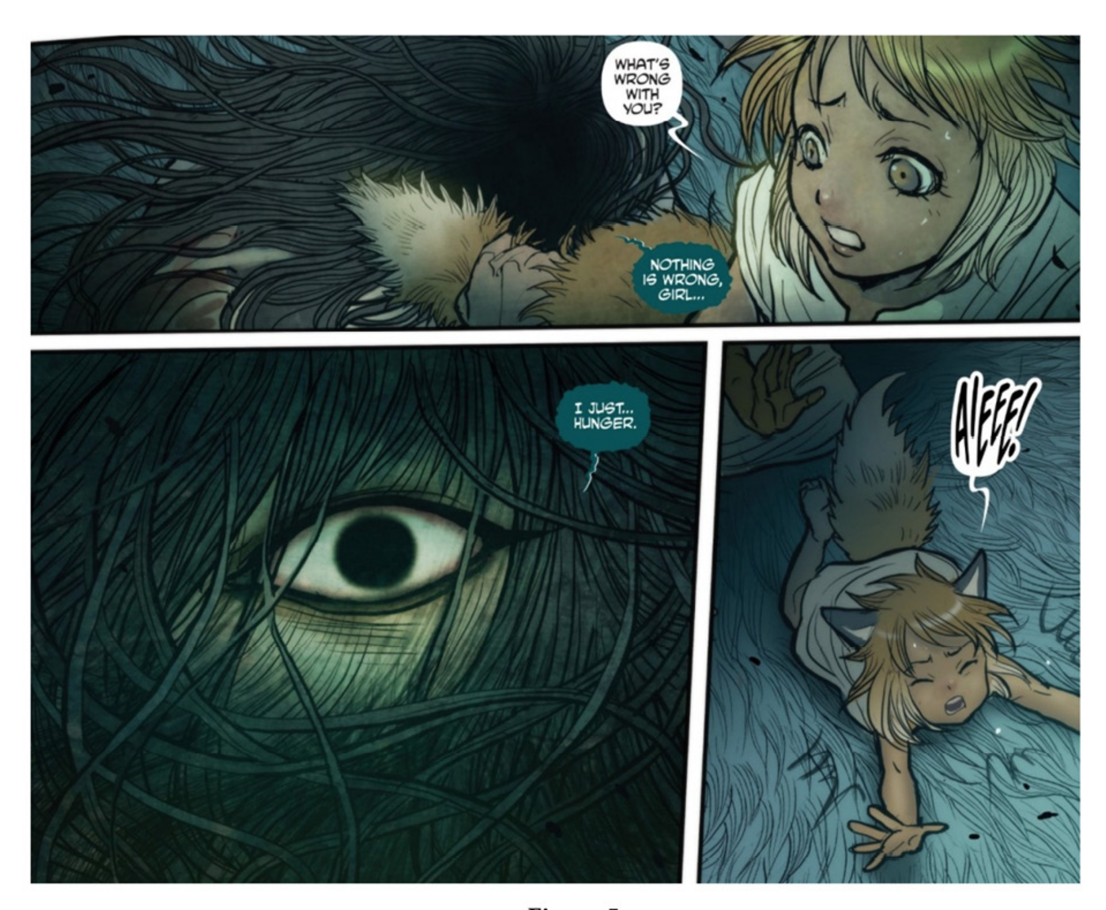


Figura 5

"—¿Qué te pasa?

—Nada malo, niña… Sólo… ansío comer". (2015, noviembre: 64)



Figura 6

"—Ya tengo suficientes fantasmas en mi vida"

(2015, noviembre: 46)

El estilo amalgamado del dibujo refleja también un aspecto envejecido, como si observáramos una pintura vieja. Este desgaste del color, en cualquiera de los contextos, indica que la historia que se narra tiene *algo* de antiguo. La presencia de espectros de los dioses que deambulan, sin vida aparente, por un mundo que parece haberlos olvidado, representan un pasado distante, no sombrío sino opaco. En este sentido, la forma en la que *Monstress* representa el pasado resalta la relación conflictiva, casi abyecta, que los personajes tienen con él. Maika aún no se reconcilia con su pasado: ni con la muerte de su madre ni con la pérdida de su brazo. En este primer número, sólo vemos el trauma que ello ha dejado. Las tensiones que esto

suscita avanzan aún más el conflicto que vive la protagonista: Maika vive con una criatura monstruosa dentro, que no comprende del todo, pero su afán de resolver el misterio de la desaparición de su madre reafirma un cierto sentido de humanidad en su carácter de guerrera. Eso es lo que la incita a continuar.



Figura 7

—¿A dónde fueron esas perras? (Bellaire, Del Rey et al.; 2017, agosto: 1)

Donde *Monstress* no escatima en construir el mundo donde se ambienta la trama, *Redlands* presenta una situación tensa. El cómic está narrado desde la perspectiva de los hombres, y es irónico que sean policías, pues como “guardianes del orden” los vemos en una situación donde no tienen todo bajo control. Son, por el momento, si no los héroes, sí los protagonistas de la historia. El relato está ubicado en los alrededores y dentro de una estación de policía y busca transmitir una sensación de claustrofobia que permea todo el relato. En las primeras dos páginas permanecemos afuera y los únicos diálogos son de los policías resguardados en la cabaña. Las largas colas de los globos de diálogo chocan con las ventanas. Los hombres observan hacia afuera, aunque probablemente su campo de visión sea limitado: las llamas devoran el árbol del mismo modo en que la luz consume todo aquello que pueda ser visto por los policías. Este panel muestra el malestar que irá construyéndose conforme avance el relato:



Figura 8

“—Estamos atrapados aquí.” (2017, agosto: 2)

La paleta de colores resalta por el acabado casi monocromático del relato. Aquí, el trabajo de Bellaire y Del Rey es de los más contundentes de toda su carrera. Es una decisión peculiar que veintiún páginas estuvieran bañadas

en rojos y naranjas y sólo tres en tonos verdes, y así mantener desdibujados los colores de la mayoría de lo que se enmarca. Esto exacerba la sensación de claustrofobia que afecta a los personajes que se han encerrado para huir de una amenaza exterior.

En los cómics de superhéroes, predominan los intensos y brillantes colores que brotan en la página como guías para que la mirada de la audiencia siga la acción. Sin embargo, los colores también cargan con un significado emocional: los colores significan algo para un relato y para su audiencia. Esta decisión tiene mucho sentido: hay un árbol en llamas afuera de la estación de policía que da un matiz naranja al ambiente. Esto enfatiza que los personajes están a tan sólo un paso del desastre, de un rojo mortal. Sobre los tonos naranjas, Patti Bellatoni afirma que "hay otra clase de cielos naranja, que aparecen en un momento del día donde el sol está bien arriba. Son los cielos de *Blade Runner* y *Gattaca*. Su luz señala un aire envenenado con contaminantes" (2005: 112).[12] Éste es justo el tono que aparece en *Redlands*, uno que no es natural y golpea todo a su alrededor. El aire está también envenenado, tanto por las llamas y el humo del árbol como por el miedo a las brujas y el pánico de los policías. Dado que es un relato bastante ligero en diálogos, los globos de *Redlands* tienen una función más profunda, que puede pasar desapercibida, pues contribuyen de una forma muy sutil a perturbar a la audiencia. Son ligeramente asimétricos y su cola es irregular: no es recta, sino curva y, en ocasiones, reverbera sobre la imagen para apuntar a quienes hablan:

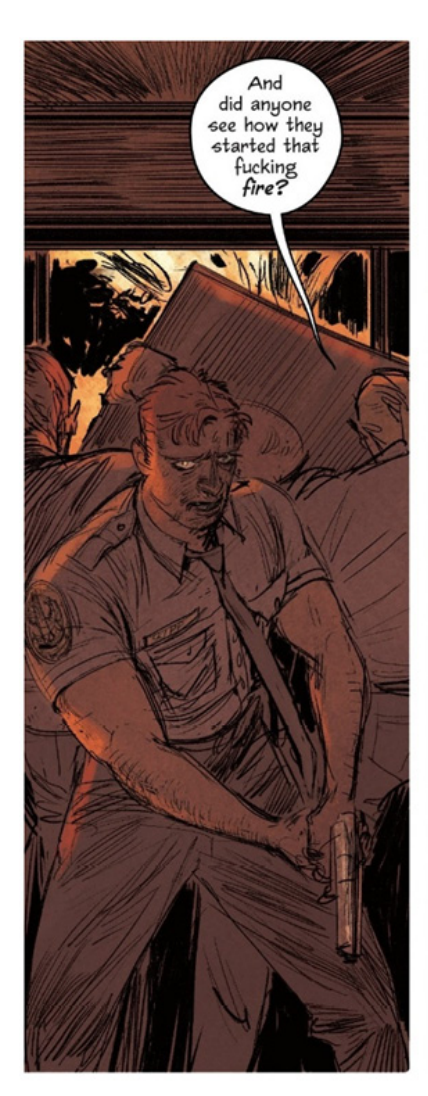






Figura 9

"—¿Y alguien vio cómo encendieron ese pinche fuego?

—¿Pá, qué hacemos?

—A la chingada.

—Pá… ¡Pá! ¿A dónde vas?" (2017, agosto: 3).

Aquí, incluso, la composición de los páneles verticales limita el espacio en el que se mueven los personajes. Esto es constante a lo largo del relato y refuerza la sensación de claustrofobia. La estrategia que emplea Del Rey para enfatizarlo es colocar a los personajes rodeados por otros objetos (u otros personajes) para dificultar su tránsito por la estación de policía. En ese sentido, las secuencias que tienen lugar *al interior* muestran más esta estrategia que las secuencias que ocurren afuera. Allí, el mundo parece ser espacioso, vacío. Pero incluso en este panel a continuación, donde los

policías miran hacia afuera desde la ventana, los globos de diálogo parecen atrapar a la niña que pasa junto al árbol.



Figura 10

"—¿Qué hace ahí?

—Seguramente vino a ver el linchamiento y se quedó abandonada cuando todo se fue a la mierda" (2017, agosto: 5).

A la mitad del relato, el hijo del Sheriff baja al sótano, donde hay un grupo numeroso de gente presa. Aquí la iluminación adopta un tono verde enfermizo, mientras lxs reclusxs miran al policía desde detrás de los barrotes. Los verdes funcionan aquí como una metáfora de lo venenoso: "el verde se convirtió en una metáfora de una sociedad corrupta y literalmente venenosa en las bebidas festivas de asfixia en *Las Vírgenes Suicidas*" (Bellantoni, 2005: 160).[13] Ese color transmite que *algo anda mal* en ese momento en el sótano. La idea de veneno, o como dice Bellantoni, *carne envenenada*, es muy evidente aquí y le añade un toque inquietante a la interacción entre el prisionero y el policía. Resulta interesante que dos colores se hubieran *filtrado* a esta secuencia: por un lado, una de las prisioneras y el policía tienen el cabello de un distintivo color naranja; por el otro, al policía le han roto la nariz y sangra. Aquí es evidente la resonancia de los colores de las páginas anteriores con esta secuencia.



Figura 11

"—Ese es tu problema, Skip. Siempre estás haciendo las cosas por los demás. ¿No te cansas de ser la mascota de tu padre? Diablos, si te llamó en honor a su perro" (2017, agosto: 10).

Hacia el final del relato, todo sube de tono, literalmente. Entonces, llegamos al rojo. Rojo encendido, sangriento, malvado. El final de este cómic se transforma en una estridente sirena: todo alcanzó su punto máximo, el daño hecho y la sangre derramada. Es casi dejar escapar el vapor en este punto, también, porque hemos visto todo en naranja por tan largo rato, que sólo deseamos el cambio. Al presentar sólo una corta secuencia en verde, Bellaire permite que el rojo que tanto esperábamos se manifieste con mayor fuerza. La transición entre colores es breve, sin importar qué tan intenso sea el rojo, está junto al naranja en la rueda cromática. El verde y el rojo, no obstante, se encuentran en polos opuestos. Ahí el cambio es, más bien, un brinco y, por lo tanto, mucho más drástico, lo que permite que el efecto sea mucho más eficiente. Es claro que Bellaire quiere hacernos sentir la subida de temperatura y, con ella, el malestar y el peligro. Si *Redlands* se presentara de una forma más tradicional, perdería esta ventaja.



Figura 12

"—Quería ver a los hombres malos" (2017, agosto :13).

Todo apunta en este relato hacia la inestabilidad que produce estar encerradx. La sensación de sofocarse viene de las secuencias con los policías. Sin embargo, las brujas, que aparecen hasta el cierre, parecen más libres, abiertas y poderosas, pero también guardan un vínculo con el color negro que permea todas las escenas al exterior. Hay una maldad en ellas que es indiscutible. Y en este sentido, *Redlands* logra subvertir el tropo de las brujas malvadas al revelarnos que son las verdaderas protagonistas de esta historia. No es que busque que la audiencia se ponga de su lado y celebre sus acciones, aunque es una opción.

A lo largo de todo el relato, el dibujo y los colores tienen la función de construir lo abyecto a partir de la claustrofobia que van planteando mediante diferentes estrategias, sean los diálogos, la forma de bloquear la acción de los personajes, o la alternancia de gamas para modular el ritmo. En este sentido, la abyección de las brujas se construye en ausencia, y por eso cuando aparecen, su presencia es mucho más contundente. *Redlands* no niega la posibilidad de abyección en las brujas, la abraza por completo. Del mismo modo, *Monstress* configura en Maika una figura abyecta, en tanto que guarda algo monstruoso en su interior y que también supone un cierto peligro. En cierto sentido, el horror —como género en *Redlands* y como modo en *Monstress*—[14] es una estrategia para separar y, al mismo tiempo, atraer el orden simbólico de aquello que amenaza la estabilidad del mundo. No siempre entendemos el contexto en el que aparece la violencia y el conflicto en ambos relatos, pero nos produce tanto rechazo como interés pues, al final, la oscuridad nos rodea y lxs humanxs, casi siempre, le tememos a la oscuridad. Las mujeres en estas historias son una fuerza, según cada cómic, demoniaca o arcana, pero monstruosa al final. De Maika

no sabemos su nombre hasta que avanza el relato; de las brujas sólo hasta el final.

El diseño de estos dos cómics está construido en torno a una feminidad monstruosa, que representa, en sí misma, el extremo de lo abyecto para los personajes que las rodean. Varios de los personajes sólo pueden verlas como una sola cosa que amenaza su hegemonía. Para *Redlands*, esto es tan sólo la punta de lanza de la historia que empiezan a contar. En *Monstress*, Maika se vive desde los márgenes porque experimenta el proceso de reconocerse a partir de su monstruo interno. En muchas historias, la caracterización termina justo en los límites de lo abyecto, generalmente en las escritas por hombres. Pero en ambos casos, Liu y Takeda, y Bellaire y Del Rey se empeñan en desmantelar esa frontera y acercar a la audiencia a esos personajes. Enfatizan, creo que deliberadamente, los efectos del rechazo y el malestar que produce enfrentarse a alguien en las fronteras de la propia identidad. No obstante, estos cómics parten de lo destructivo para presentar a la audiencia algo constructivo, que les permita, si no bajar las barreras que impidan el contacto, sí volver las fronteras más diáfanas y porosas.

En *Redlands* y *Monstress*, la magia es el método para construir el horror. Esto es porque la magia, en general, suele ser inherentemente incomprensible. Nada sobre la magia puede ser conocido o predicho, así que cualquier cosa, no importa qué tan horrible, es posible. Estas dos historias plantean más preguntas de las que responden, y eso es algo productivo pues exigen de la audiencia un nivel de compromiso mucho más profundo. Creo que gracias a la brevedad y concisión narrativa de los cómics, la audiencia deshabituada con la lectura puede recurrir con mayor facilidad y frecuencia a este medio. El pacto de lectura, en este sentido, no busca que todo el contenido sea aprehendido en una lectura. Con cada recorrido, comprendemos un poco más de ese mundo y, a la vez, del nuestro.

Así, la configuración misma de la monstruosidad es escurridiza. Intentar definirlo, comprenderlo o analizarlo es un ejercicio necio, sí, pero necesario. Si bien esa incapacidad de entender apunta a una ceguera que la cultura tiene sobre sí misma, considero que es evidente que la presencia de los monstruos busca desmantelar el concepto mismo de individualidad: “si

los monstruos *significan* algo sobre la cultura, entonces la cultura puede leerse (al menos hasta cierto punto) a través del monstruo” (Gelder, 2000: 81).[15] Los monstruos son híbridos, incompletos o exuberantes porque denuncian los prejuicios de la cultura y/o aquello de lo que carece, explota o abusa. Al enfatizar la diferencia, los monstruos son una afirmación beligerante, o incluso violenta, sobre lo que en este mundo siempre ha hecho falta: empatía.



Figura 13

“—Prefiero un pueblo gobernado por monstruos que por asesinos”
(Bellaire, Del Rey et al.; 2017, agosto: 11).

Obras mencionadas

BATEMAN, John A. y Janina Wildfeuer. (2014). “A Multimodal Discourse Theory of Visual Narrative”. *Journal of Pragmatics*, 74: 180-208.

BELLAIRE, Jordie (guión y colores), Vanesa del Rey (dibujos), Clayton Cowles (rótulos) y Heather Antos (ed.). (2017, agosto). *Redlands* #1. California: Image Comics.

_____. y Vanesa del Rey. (2017, agosto) “The Creators behind the Pages: Fire and Brimstone” [Entrevista]. *Panel x Panel* (2), 5-11.

BELLANTONI, Patti. (2005). *If It’s Purple, Someone’s Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Massachusetts: Focal Press.

COHN, Neil. (2013). *The Visual Language of Comics*. Londres: Bloomsbury.

COWLES, Clayton. (2017, agosto). “Letter of the Land”. *Panel x Panel*, (2), 14-21.

CREED, Barbara. (1993). “Kristeva, Femininity, Abjection” en B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (8-15). Londres: Routledge.

GELDER, Ken. (2000). “Introduction to Part Three: Monstruosities” en K. Gelder (ed.), *The Horror Reader* (81-83). Londres: Routledge.

HERALD, Diana Tixier. (2006). *Genreflecting. A Guide to Popular Reading Interests* (6a Ed.). Connecticut: Libraries Unlimited.

KELLYSUE. (2018, 9 de abril). “A boycott IS speech”. *Twitter*. Disponible en: twitter.com/kellysue/status/983536561131147264

KRISTEVA, Julia. (2004). *Poderes de la perversión*. (Nicolás Rosa, trad.) México: Siglo XXI.

KUKKONEN, Karin. (2008). “Beyond Language: Metaphor and Metonimy in Comics Storytelling”. *English Language Notes*, 46 (2), 89-98.

LIU, Marjorie (guión), Sana Takeda (dibujos), Rus Wooton (rótulos) y Jennifer M. Smith (ed.). (2015, noviembre). *Monstress* #1. California: Image Comics.

MARIE, Tara. (2017, agosto). “The Bitch: Women in Horror”. *Panel x Panel*, (2), 23-28.

MUÑOZ, Edward Leandro. (2017). “El comic como lenguaje híbrido y su vigencia en la era digital contemporánea”. *Cuco: Cuadernos de Cómic*, (8), 7-30.

SETH_BINGO. (2018, 20 de junio). “Ok, vamos a hablar de *Watchmen*…Y DE POR QUÉ ARRUINÓ LOS CÓMICS” [inicio de hilo]. *Twitter*. Disponible en: twitter.com/seth_bingo/status/1009601978903625728

Notas de *Retóricas monstruosas: enmarcación y perspectiva en* Monstress *y* Redlands

1. “A boycot IS speech”.

2. “In a world where the people in power decide what is good and just, evil becomes not something that is objective but something subjective, something that separates those of us without power from those with. […] In a world where men control and dictate morality, a woman’s very existence is evil. So why not embrace it? Burn the entire motherfucking world down and dance in the ashes” (Marie, 2017: 27).

3. Por un lado, Ulrich Krafft desmantela el panel para identificar los signos más pequeños que indiquen espacio y acción. Por el otro, Wolfgang K Hünig distingue entre sintagma (panel), y los componentes que lo integran: logotipos y morfemas. (Kukkonen, 2008: 89)

4. Scott McCloud discurre en *Understanding Comics* (1993) sobre las varias formas de narración visual secuencial.

5. *Watchmen* (1986-1987) es una de las obras que se ha vuelto el *estándar* de obra desafiante y compleja tanto para la crítica especializada como para la prensa. No discuto el parteaguas que significó, sino que cuestiono la insistencia en minimizar o incluso silenciar los problemas inherentes de la obra, su impacto y la actitud de la industria para replicar su éxito. Muchos creadores han copiado todo lo que ha sido posible, pero a nivel superficial, sin reflexión aparente de lo que sucedía a nivel estructural y, sobre todo, narrativo en el relato que urdieron Moore y Gibbons. Un hilo del usuario @seth_bingo en Twitter explora los dos peores resultados de sobreexplotar la violencia sexual y los superhéroes con tintes fascistas que analizaba *Watchmen* tan acuciosamente: *Identity Crisis* (DC, 2005) de Brad Meltzer y prácticamente toda la obra de Mark Millar (2018, 20 de junio). Disponible en: twitter.com/seth_bingo/status/1009601939430969345

6. Por mencionar algunas de las revistas en inglés especializadas: *Panel x Panel* (nominada al premio Eisner 2018), *Studies in Comics*, *The Comics Grid* e *ImageTexT: Interdisciplinary Comics Studies*, estas dos últimas de acceso abierto y disponibles en www.english.ufl.edu/imagetext/ y www.comicsgrid.com, respectivamente. De la producción en español, resalta la revista española *CuCo: Cuadernos de Cómic*, también de acceso abierto y disponible en cuadernosdecomic.com y el blog feminista Avocadon’t, que dedica su espacio a las voces de las mujeres, ya sean desde la crítica o en los cómics.

7. El tema de la producción de cómics es bastante más complejo. Según el éxito comercial, cada editorial decidirá si publica sus series encuadernadas en pasta suave o en pasta dura. Son pocos los casos en los que una serie longeva se publica completa en un solo tomo, conocido como ómnibus, generalmente en formato agrandado y con acabados de alta calidad.

8. A este respecto sí quiero mencionar a la misma Marjorie Liu, con contribuciones a *Astonishing X-Men* y *X-23*, pero sobre todo a otras creadoras cuya obra no exploro aquí pero que sí merecen el mismo nivel de análisis profundo en sus relatos superheroicos: Kelly Sue DeConnick (*Captain Marvel, Aquaman*), Gail Simone (*Secret Six, Batgirl, Birds of Prey*), G. Willow Wilson (*Ms. Marvel, Wonder Woman*), Roxane Gay *(Black Panther: World of Wakanda)*, Bilquis Evely *(Wonder Woman*), Nicola Scott (*Wonder Woman, Secret Six*), Louise Simonson *(Power Pack, New Mutants, X-Factor*), Ann Nocenti (*Daredevil)*, Kelly Thompson (*Hawkeye, Rogue & Gambit, West Coast Avengers)*, Chelsea Cain (*Mockingbird*).

9. No en balde ha sido galardonada en 2017 y 2018 con el Premio Hugo a la Mejor Novela Gráfica. En 2018, ganó cinco premios Eisners, premios de mayor prestigio en la industria del cómic, por

Mejor Serie Regular Continua, Mejor Publicación para Adolescentes, Mejor Guionista a Marjorie Liu, Mejor Pintora o Artista Multimedia y Mejor Portadista a Sana Takeda.

10. Barbara Creed se concentra más en las figuras maternas en el sentido de que perpetúen la ley patriarcal. Éste no es el caso de ninguno de los cómics que aquí analizo. Por un lado, lo abyecto en *Monstress* está construido a partir de la corporalidad: Maika es un Arcano y perdió un brazo. Por el otro, en *Redlands* lo abyecto está presente de forma velada por el poder que ejercen las brujas.

11. "[…] ancient figures of abjection as the vampire, the ghoul, the zombie, and the witch […] continue to provide some of the most compelling images of horror […]. Were creatures, whose bodies signify a collapse of the boundaries between human and animal, also belong to this category".

12. "There are other kinds of orange skies, however, that come at a time of day when the sun is higher in the sky. They are the skies of *Blade Runner* and *Gattaca*. Their light signals air poisoned by pollutants".

13. "Green became a metaphor for a corrupt and literally poisoned society in the asphyxiation party drinks in *The Virgin Suicides*".

14. Aunque *Monstress* se ubica dentro del género de la fantasía, el horror enfatiza ciertos conflictos en los personajes y depende de la fantasía para cobrar sentido; por ejemplo, las escenas donde Maika entra en conflicto con su propia monstruosidad y decide ceder a ella o tratar de retenerla.

15. "If monsters *signify* something about culture, then culture can (at least to a degree) be read through the monster".

Más allá del terror: Lovecraft y el monstruo de horror cósmico

Antonio Alcalá González
Tecnológico de Monterrey

Una de las líneas más famosas de H. P. Lovecraft es la que abre su ensayo "Horror sobrenatural en la literatura" ("Supernatural Horror in Literature", 1927): "la sensación más ancestral de la humanidad es el miedo y el más fuerte de todos los miedos es aquél hacia lo desconocido" (2000b: 1).[1] La fuerza de dicha afirmación radica en que toda su obra de ficción gira en torno a ella. Sus descripciones encaminan gradualmente a sus personajes hacia la imposibilidad de controlar el miedo que despiertan los encuentros con fuentes incontrolables de horror visual y cognitivo. Tras explorar la degeneración del hombre en lo animal y grotesco como fuente del miedo en la primera etapa de su carrera,[2] recurre a una aproximación de implicaciones cósmicas con la aparición de seres de épocas y espacios desconocidos e inalcanzables para la humanidad. Lo anterior lo llevó a crear lo que él mismo denominó horror cósmico. Mi propósito en las siguientes páginas será describir la forma en que la sensación de horror, junto con la figura del monstruo, emanan de la literatura gótica para después revisar cómo ambos le proporcionan a Lovecraft las herramientas para su propia versión del horror. Para esto último, analizo la presencia de dichos elementos en los textos "En la noche de los tiempos" ("The Shadow out of Time", 1935) y *En las montañas de la locura* (*At the Mountains of Madness*, 1931). En ambos, los protagonistas no pueden más que desear que el conocimiento devastador que ha llegado hasta ellos no sea compartido por otros, pues esto inundaría con un miedo insoportable a la civilización que clama, sin fundamentos sólidos, su supremacía sobre el planeta.

El primer paso para acercarse a la existencia del horror en la obra de Lovecraft es explorar los orígenes del mismo (así como su diferencia con el terror) como parte de la evolución del gótico al interior de las tradiciones literarias inglesa y estadunidense. Desde su periodo clásico, que va de la

publicación de *El Castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) a la de *Melmoth el errabundo* (*Melmoth the Wanderer*, 1820),[3] la literatura gótica tiene como uno de sus principales propósitos la creación de un sentimiento de horror que arrebata la posibilidad de razonar al protagonista y los lectores que han compartido sus experiencias y sensaciones a lo largo de la lectura. El origen de este horror gótico se ubica en el miedo causado por la aproximación a espacios o eventos sublimes que sacuden toda sensación de seguridad; ésta disminuye conforme seguimos a los personajes hacia lugares alejados de lo que resulta familiar para el ser humano. Desde sus inicios, la palabra *sublime* se ha vinculado con lo *imponente*. Longino la describió como todo aquello grande y magnificente contra lo que es difícil rebelarse y que se alza por encima de la naturaleza en sus manifestaciones cotidianas, dejando una profunda huella en la mente (1972: 28, 40). Posteriormente, Edmund Burke estableció los parámetros de este concepto como la percepción de lo inestimable que crea un sentimiento de confusión devastadora (1914: 62); fue esta propuesta la que después se manifestó en las letras góticas. Burke definió los objetos sublimes como de grandes dimensiones, especialmente en altura, textura rugosa y apariencia lóbrega por su carencia de luz (1914: 39-40). De hecho, los protagonistas de obras góticas se mueven entre pasadizos ocultos, además de develar secretos personales y de familia que provocan una sensación de inestabilidad, la cual los aterroriza. Respecto al efecto de las experiencias arrebatadoras resultantes, Ann Radcliffe propuso diferencias sustanciales entre las sensaciones causantes de horror y aquellas de terror; para ello, partió de la impresión que produce lo sublime en el espectador:

> El terror y el horror se encuentran tan diametralmente opuestos que el primero expande el alma y eleva las facultades, mientras que el segundo contrae, hiela y casi aniquila el ser. A mi entender, ni la ficción de Shakespeare o Milton ni el razonamiento de Edmund Burke los llevaron a voltear hacia el horror como una fuente de lo sublime, aunque los tres coinciden en que el terror sí eleva al alma. ¿Dónde nace entonces la gran diferencia entre el horror y el terror sino en la incertidumbre y oscuridad que acompañan al primero, llevándonos a confrontar el mal absoluto? (1826: 5-6)[4]

De acuerdo con estas palabras, el terror es el resultado del estremecimiento que experimentan personajes y lectores al moverse en terrenos de proporciones exageradas, mientras que el horror es el encuentro frontal con una imagen insoportablemente desagradable a raíz del ingreso en tales

terrenos. Un ejemplo de lo anterior es la experiencia de Emily en *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) de la misma autora. Al viajar en los Alpes, esta protagonista queda absorta debido a lo impresionante que le resultan los paisajes alpinos. El panorama a su alrededor y sus dimensiones, apabullantes para el ojo humano, la contagian de una sugerencia de inseguridad: "Todo lo que resulta adecuado para excitar ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles u opera de forma análoga al terror, es fuente de lo sublime; en otras palabras, lo sublime es aquello que provoca la emoción más fuerte que la mente humana es capaz de experimentar" (Burke, 1914: 20).[5] Sin embargo, la experiencia de Emily va más allá de la etapa que transmite las sensaciones de inseguridad y amenaza concebidas por Burke. Ella vive el horror como resultado de su encuentro frontal con imágenes incomprensibles que la sensación de terror había meramente sugerido. Tal choque se verifica dentro del castillo llamado Udolfo; se trata de un contexto donde los espacios oscuros magnifican la distorsión perceptual. Cuando deambula en las tinieblas al interior del castillo y se encuentra con cadáveres e instrumentos de tortura, éstos la llevan a especular de manera desmedida y termina desmayada sin que su uso de razón tenga oportunidad de frenarla. En casos como éste, los personajes que viven una experiencia de horror son incapaces de apreciar con claridad los objetos a su alrededor; esto ocurre debido a una confusión que distorsiona cualquier posibilidad sensorial y que se origina no sólo en las características físicas del lugar visitado sino en la carga emocional desmedida por la que han pasado sus mentes y que los lleva a un estado de casi delirio. Lo que les ocurre se debe a que lo desconocido se vuelve un elemento de dimensiones imposibles de delimitar para la mente humana; de lo anterior resulta un miedo que impide actuar, pues lo vivido se encuentra más allá de su capacidad de comprensión y, por tanto, se le entiende como algo que los sentidos no pueden confrontar. El observador es incapaz de asimilar la perplejidad en que lo deja este tipo de experiencia y el miedo absoluto, el horror, se establece como la emoción dominante en su mente, que lucha por mantener su capacidad de raciocinio. Cuando se vuelve imposible erradicar el objeto o ser que ha producido la sensación de horror, se desemboca en una cavilación permanente respecto a la posibilidad de

comprender y describir el mundo, pues la seguridad acerca de los límites de lo conocido no se reestablece, como ocurre con las experiencias de terror. Al pasar de los años, los autores de literatura gótica propiciaron que las dudas acerca de lo observado por sus personajes fueran cada vez más difíciles de resolver; si bien Emily y el lector siempre encuentran una develación reconfortante para los eventos presentes en *Udolfo*, esto ya no ocurre de manera tan común conforme avanza el siglo XIX.

Concretamente en el caso de Poe, quien es antecedente en Estados Unidos para el trabajo de Lovecraft, los motivos góticos, incluyendo el miedo incontrolable ya mencionado, se transportan hacia un nuevo contexto, pero no dejan de producir los mismos efectos. Sus protagonistas se mueven entre acontecimientos de índole sublime para los cuales parece no haber explicaciones satisfactorias y, por ello, quedan inmersos, junto con el lector, en un sentimiento de horror incontrolable. Ejemplo de lo anterior es cuando la destrucción de la mansión Usher, a la par que la extinción de la línea familiar del mismo nombre, ocurren frente a los ojos del protagonista, sin que éste sea capaz de obtener una explicación clara y definitiva para lo atestiguado. La máxima expresión en la obra de Poe sobre el miedo aniquilador que puede producir un encuentro con lo ajeno se verifica en *La narración de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838). En este caso, la parte final de la narración es un cúmulo de situaciones inexplicables y sin referencia para los conocimientos de la humanidad, aglomeradas en regiones del mundo que no habían sido visitadas por la civilización occidental en la época del autor. Los eventos en la obra cierran con una descripción abrumadoramente incomprensible: "Nos dirigíamos a la entrada de la catarata, donde un abismo se proyectaba para recibirnos. Entonces, se alzó en nuestro camino una figura humana envuelta en una túnica. Era mucho más grande que cualquier ser humano sobre el planeta, y el color de su piel era el de la blancura perfecta de la nieve" (2004: 560).[6] Las ficciones góticas ubicadas entre la época de Poe y los tiempos de Lovecraft terminan por hacer más fuerte la incertidumbre que envuelve al horror; con ello, se agrega un trasfondo de oscuridad inexpugnable, la cual obliga a que lo incomprensible sólo pueda esclarecerse al quebrar nuestra certeza sobre los límites de lo conocido.

En la ficción de Lovecraft, el recurso que niega una explicación convincente para lo sobrenatural se magnifica cuando se le otorgan proporciones cósmicas. Para ello, el autor basa su horror en la intromisión de criaturas limítrofes que transgreden las fronteras de lo conocido sobre la Tierra: se trata de entes que no respetan lo establecido para acciones y formas. Originados en la inmensidad cósmica, se tornan en un sello característico de su ficción mediante el cual sus espectadores sufren un ataque frontal ante sus pretensiones de supremacía terrestre y es posible reflexionar sobre la vastedad del universo. El lector se contagia de una sensación de inestabilidad que surge ante la manifestación de lo inexplicablemente incontrolable, lo cual se revela de manera paulatina como un insoportable horror; éste proviene de seres y eventos que no deberían haber cruzado la barrera que divide las posibilidades de la imaginación y lo observable sobre la Tierra, pero que se presenta de forma innegable frente a los protagonistas. Sustentar un texto en la irrupción de una entidad desestabilizante ya era parte del gótico desde sus orígenes; de hecho, en los villanos de los castillos de Otranto y Udolfo se aprecian los primeros seres que son monstruosos en su actuar; posteriormente, esta monstruosidad se duplica con la aparición de criaturas que también resultan ser físicamente monstruosas, tal y como lo demuestran los personajes que inundan el gótico a finales del siglo xix, cuando las aspiraciones de encumbramiento de la humanidad por encima de los animales terminan por colapsar tras el legado de Darwin y otros.

En su cuerpo y actuar, el monstruo delata la arbitrariedad del vano intento humano por sistematizar lo observable. El nombre de este ser proviene de los términos del latín *monstrare*, demostrar, y *monere*, advertir (Punter y Byron, 2004: 263). Su cuerpo des/integrado es en sí mismo una transgresión que apunta hacia las fronteras que no deben cruzarse por el bien de la comunidad y su continuidad; a éste se le adjudica una imagen negativa para que aquello que demarca a la humanidad permanezca intacto y dentro de lo permitido. Los fragmentos que conforman al monstruo y los restos que quedan tras confrontarlo resultan inclasificables para el observador (Cavallaro, 2002: 199). Éstos confirman la arbitrariedad con la que forzadamente se incorpora la experiencia humana dentro de un orden de signos que codifican al ser y su entorno.

Para entender por qué los monstruos, al interior de la literatura gótica, sirven para señalar los límites de lo permisible, propongo hacer una pausa para revisar los conceptos propuestos por Mary Douglas y Julia Kristeva en relación a lo inapropiado y la abyección, respectivamente. Para autodefinirse, toda estructura conlleva la existencia de elementos contaminantes. Douglas explica que la exclusión de los mismos es lo que permite la continuidad de cualquier sistema (2002: 44). De hecho, todo tipo de impureza es relativa, pues se trata de un concepto arbitrario establecido unilateralmente por el que la observa; esto permite eliminar contaminantes de manera legítima al interior de un esquema. En la búsqueda por un orden, nos encontramos con que la restricción de lo inapropiado es necesaria para garantizar continuidad. Si no puede ser erradicado, lo incorrecto, lo fuera de lugar, lo contaminante para una organización, deberá al menos ser catalogado como peligroso (Douglas, 2002: 49), ya que se trata de una anomalía y el sistema mismo la reconoce como tal. El riesgo que encierra cualquier singularidad radica entonces en el hecho de que representa líneas que no se deberían haber atravesado. Cuando estas fronteras se llegan a transgredir, descomponen el orden en el que se sustenta el sistema. Todo lo que sale de las categorías aceptadas se transforma en nociones de impureza que merecen su expulsión. Lo inapropiado, lo singular e impermisible se convierte en lo abyecto que debe ser evitado a toda costa por el bien y la persistencia del orden conocido alrededor del humano. Lo abyecto es en sí la expresión máxima de la suciedad propuesta por Douglas.

Según plantea Kristeva, lo abyecto es lo que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas; es lo ambiguo, lo mixto (2004:7-11). Aunque se caracteriza en esencia por “oponerse al yo” (Kristeva, 2004:8), su mayor amenaza proviene del hecho de que se encuentra muy cerca, tanto que se origina en el interior de uno mismo, pero de forma paralela es completamente inadmisible debido a que se sale de lo aceptable siquiera para el pensamiento (Kristeva, 2004: 1, 7). Se trata de un mal inherente e inevitable en relación al mismo ser o grupo que se ve amenazado por éste. Aunque el solo pensar en su existencia sea inmensamente desagradable para el espectador, no se le puede erradicar, pues es parte misma de aquello que le rechaza. Se trate del individuo o su sociedad, lo abyecto que tanto se teme y evita es al mismo tiempo una

amenaza permanente de devastación para los cimientos que permiten al mismo observador conceptualizar dicha irrupción. Como mencioné con anterioridad, propongo que, dentro del esquema propuesto por Douglas, la amenaza abyecta de Kristeva se puede entender como el elemento sucio y contaminante; es decir, el monstruo gótico que, bajo la etiqueta de peligroso, se excluye texto tras texto para favorecer así la continuidad del orden. A manera de advertencia, la presencia abyecta del monstruo nos lleva a reconocer que los límites siempre pueden ser transgredidos, pero recíprocamente nos permite mantener la noción sobre la existencia de barreras alrededor de lo permisible para el ser.

El giro que le da Lovecraft a la figura abyecta del monstruo no sólo se cierra en la manifestación del mismo como una criatura cósmica que señala fronteras que no deben transgredirse sino que lo hace funcionar como una marca de los límites infranqueables que condenan a los humanos a permanecer como insignificantes habitantes temporales de un planeta circundado por una estrella menor del vasto universo. Al ocurrir tal desplazamiento, el ser humano es la figura que se torna abyecta, desagradable y digna de ser erradicada. Cuando el monstruo nos confronta en la obra del autor, su preponderancia resulta abrumadora y nosotros nos revelamos como los seres fuera de lugar. Respecto a la elección de sus relatos como otro canal para expresar su pensamiento, S.T. Joshi comenta que sería inapropiado decir que los *mitos* de Lovecraft son la filosofía de Lovecraft, pues ésta corresponde al *materialismo mecanicista*[7] y sus ramificaciones, mientras que los mitos, más que nada, son una serie de tramas diseñadas para comunicar sus ideas (1996: 129). Para lograr lo anterior, el autor escribió desde el mismo foco, ajeno a una perspectiva humana, propuesto en sus escritos ensayísticos; fue desde éste que encontró la inspiración necesaria para sus relatos: “La perspectiva antropocéntrica resulta algo imposible para mí, pues yo no puedo adquirir la miopía primitiva que engrandece la tierra e ignora su contexto. Para mí, el placer se encuentra en asombrarse por lo inexplorado e inesperado; aquello que surge de lo oculto y eterno que acecha bajo una aparente inmutabilidad superficial” (Lovecraft, 1995: 21).[8] Conforme avanzó su carrera como escritor, dicha postura se insertó por completo en su ficción, creando historias donde, de acuerdo con Roger Luckhurst, las irrupciones de lo

desconocido no son de carácter sobrenatural, sino únicamente sobrenormal; es decir, se trata de meras verdades acerca de lo que rodea a la humanidad que no habían sido percibidas con anterioridad, pero que de manera innegable forman parte del universo (2013: xiv).

De acuerdo con su visión del mundo, consideró que su ficción debía también alejarse de lo normal y establecido: "Los autores de masas aparentemente no alcanzan a apreciar el hecho de que el verdadero arte sólo se puede obtener mediante un rechazo hacia lo normal y convencional, así como a través del acercamiento a un tema desde un ángulo no concebido con anterioridad" (Lovecraft, 2000a: 335).[9] Bajo esta premisa propone el horror cósmico, un estilo que se caracteriza porque el elemento transgresor es una singularidad proveniente del cosmos que finalmente se confirma como parte innegable de la Tierra, por lo que el protagonista debe aceptarla renuentemente como una extensión irrefutable de lo observable. Este factor en apariencia sobrenatural debe ser la única pieza en la diégesis de la historia que no corresponda a la realidad compartida por el autor y su receptor:

> Entre más reflexiono acerca de la ficción de lo extraño, más me convenzo de que es necesaria la construcción de un contexto realista sólido para preparar el arribo de lo irreal. El mayor defecto de la ficción de lo extraño barata es querer que los hechos fantásticos se tomen por sentados, además de hacer una presentación pobre de estos prodigios antes de que siquiera se puedan brindar los elementos necesarios para convencer al lector de su presencia. Cuando un relato no cumple con enfatizar lo anormalmente extraño mediante un contraste con lo real, entonces dicho elemento se vuelve parte de un mero intento incompleto por lograr el efecto deseado. (Lovecraft, 2000a: 210)[10]

Para que la irrupción de aquello que sale de los parámetros de lo observado trabaje efectivamente, ésta debe actuar como una sacudida a las convicciones de los observadores sobre la condición humana en el cosmos. Al ocurrir esto, la confortable realidad habitual de los personajes lovecraftianos es perturbada por el arribo de ese único hecho inexplicable que no encuentra cabida dentro de la experiencia humana en la superficie del planeta. El ambiente que se crea como resultado de lo anterior es el elemento más característico en la teoría del autor y en su propia puesta en práctica de la misma:

> La atmósfera, mas no la acción, es la gran esencia de la ficción de lo extraño. Desde luego que toda historia que gire alrededor del asombro es un *reflejo vivo de algún tipo de*

> *sensación humana*. En el momento en que trata de convertirse en algo diferente, se vuelve barata, infantil y deja de convencer. El énfasis central debe basarse en una *sugerencia sutil*: guiños e indirectas imperceptibles de aquellos detalles asociados de forma selectiva y que expresan sombras de sensaciones y construyen una vaga ilusión acerca de una extraña realidad de lo irreal. Hay que evitar repertorios pobres de sucesos increíbles, los cuales no pueden presentar sustancia más allá de una cobertura de color y simbolismo. (Lovecraft, 1995: 116)[11]

Al centro del ambiente resultante, se sitúa un escenario donde la transgresión irrumpe en la inestabilidad y crea dudas que acechan paso a paso mediante revelaciones dosificadas de un horror velado, el cual trae consigo secretos más allá de lo comprensible.

En los relatos de Lovecraft, la llegada de lo indescifrable ocurre en el hogar, no del protagonista que representa lo aceptablemente explicable, sino dentro o en las cercanías de la morada del ser anormal, el monstruo, quien, como ya indiqué, en su cuerpo y actuar delata la arbitrariedad del vano intento humano por sistematizar lo observable. A pesar de ser remoto, este espacio se encuentra sobre el planeta que creemos dominar; lo anterior produce un ir y venir entre la seguridad y el peligro que se relacionan con la llegada del ente limítrofe. Lovecraft recurre a escenarios que funcionan como portales entre lo conocido y lo incontrolable; se trate de regiones recónditas en la Antártida o el desierto australiano, son parámetros que se manifiestan a manera de amenaza ante la insistencia humana por comprenderlo todo. Esto ocurre porque en su interior esconden secretos que rechazan cualquier explicación. En los relatos “En la noche de los tiempos” y *En las montañas de la locura*, el autor lleva a su máxima expresión este horror cósmico de perspectiva antihumana; ambos provocan una sensación de impotencia frente a civilizaciones aparentemente monstruosas, pero que dominan conocimientos en extremo profundos al compararlos con los que se habían alcanzado en la época del autor.

Como primer ejemplo, la lectura de “En la noche de los tiempos” resulta ser una experiencia aniquiladora para un público que se encontraba rodeado por las promesas de avance tecnológico de principios del siglo XX. En esta historia, el protagonista y también narrador, Wingate Peaslee, advierte que “si el hecho en verdad ocurrió, entonces la humanidad debe prepararse para aceptar nociones del cosmos, y su propia presencia en el vórtice eterno del tiempo, cuya simple mención resultará paralizante” (2014b: 711).[12] El

primer momento de horror extremo para el profesor Peaslee llega cuando observa a los miembros de la Gran Raza de Yith actuar de maneras que únicamente le adjudicamos al hombre.

Estos seres se mueven entre cuartos y edificios de estructura compleja, al interior de los cuales escriben y leen los libros de su impresionante biblioteca. Sin embargo, sus cuerpos se encuentran alejados de cualquier referencia evolutiva relacionada con nosotros, de forma que el narrador debe recurrir a meras comparaciones con objetos que él conoce para describirlos:

> Parecían enormes conos tornasolados de diez pies de altura y diez pies de ancho en la base. Semejaban estar hechos de alguna sustancia semielástica, escamosa y plagada de bordes. Desde lo alto de sus cuerpos salían cuatro miembros cilíndricos y flexibles, cada uno de un pie de grosor y hecho de la misma sustancia escamosa que los conos. En algunos casos, estos miembros se contraían hasta casi desaparecer, pero en otros se extendían a una distancia de casi diez pies. Dos de ellos estaban coronados por enormes garras; al final del tercero había tres apéndices rojos en forma de trompeta y el cuarto culminaba en un glóbulo amarillento de dos pies de diámetro, el cual poseía tres ojos oscuros acomodados a lo largo del centro de su circunferencia. Esta cabeza era coronada por cuatro tallos grises delgados que, a su vez, terminaban en apéndices parecidos a flores, mientras que de su parte inferior colgaban ocho antenas o tentáculos verdosos. La base central del cono estaba bordeada por una sustancia gris y gomosa que permitía el movimiento de todo el cuerpo mediante un proceso de expansión y contracción. (2014b: 736)[13]

Frente a estos entes gigantes que sólo pueden describirse aludiendo a formas geométricas, el ser humano es algo minúsculo. Son monstruosos sólo para el protagonista que no encuentra nada igual a ellos desde los parámetros de lo observable por la experiencia humana; sin embargo, cualquier intento por considerarlos inferiores a causa de sus cuerpos colapsa frente a sus posibilidades técnicas. Han conquistado la inmortalidad mediante la proyección de sus cerebros hacia especies que vivirán en otras épocas. Ellos son seres superiores para quienes la humanidad es una de muchas criaturas que pueblan la Tierra por un corto tiempo, para después desvanecerse de la faz de la misma.

El horror para el protagonista surge al ensamblar las pruebas que confirman esta nula supremacía humana en el mundo. Cuando descubre entre los volúmenes de la biblioteca de la Gran Raza su propio manuscrito, elaborado durante el tiempo que pasó con ellos mediante el intercambio de cuerpos y mentes en el tiempo, sabe que no puede engañar a sus sentidos

ante una demostración tangible. No obstante, y de forma benevolente, la evidencia de sus recuerdos se pierde en suelos nunca antes explorados cuando las arenas vuelven a cubrir las ruinas de la ciudad de la Gran Raza. Pero el temor permanece: ¿qué sucedería si tales pruebas se volvieran de conocimiento público? El sentimiento de inseguridad experimentado por el profesor se atenúa gracias al hecho de que su devastadora experiencia es de índole individual y, aunque los recuerdos son muy fuertes, la pérdida de muestras tangibles le da la posibilidad de explicar todo lo ocurrido como una simple alucinación originada por su deambular en ruinas que permanecen aisladas y cubiertas en un rincón del desierto.

El mismo desasosiego abruma al también narrador y protagonista de *En las montañas de la locura*, el profesor William Dyer, quien representa la obsesión humana por el conocimiento, independientemente de lo devastador que éste resulte. De hecho, el mismo Dyer es quien organiza la exploración que lleva a Peaslee en su propio relato a confrontar los vestigios tangibles de sus recuerdos. Al contrario de este último, Dyer cuenta con el respaldo de testimonios que hacen casi imposible negar los eventos atestiguados en su historia. Todo se origina con una expedición que dirige hacia rincones de la Antártida que nunca han sido visitados. Lo que ahí encuentra es muy parecido a lo que debe confrontar el lector que ya ha seguido a la sombra fuera del tiempo. Son criaturas cuyos cuerpos carecen de cualquier similitud con algo contemplado alguna vez sobre la Tierra:

> El torso, en forma de barril, con cinco protuberancias, de seis pies de longitud, tres pies y cinco décimas de diámetro central y un pie de diámetro en los extremos. Gris oscuro, flexibles y extraordinariamente duros. Alas membranosas de siete pies de longitud y del mismo color, que encontramos plegadas, salen de los surcos entre las protuberancias […] En la parte superior del torso un cuello romo, bulboso, de color gris claro con indicios de algo que se asemeja a branquias, sostiene lo que parece ser una cabeza amarillenta con forma de estrella de mar cubierta por pelillos o cilios muy recios de varios colores elementales […] Cinco tubos rojizos algo más largos salen de los ángulos internos de la cabeza estrellada y terminan en partes hinchadas del mismo color, semejantes a bolsas que, al apretarlas, se abren y muestran orificios con forma de campana de dos pulgadas de diámetro como máximo, recubiertos de salientes afilados, blancos y semejantes a dientes. (2014a:478-479)[14]

Se trata de miembros de una civilización, llamada los Antiguos, a la que el narrador atina a ver como homóloga intelectual de la humana, encumbrada alguna vez sobre la Tierra y sus demás habitantes:

> Eran el equivalente al ser humano pero de otra época y otro contexto. Éste era su trágico retorno a casa tras una mala jugada que les había hecho la naturaleza (así como lo hará con aquellos que la locura, insensatez o crueldad humana arrastre hacia este repugnante páramo polar plagado por la muerte). Ni siquiera se comportaron como salvajes frente a lo que vivieron. ¿Qué fue lo que les ocurrió realmente? Ese espantoso despertar en el frío de una época desconocida, seguido por el ataque de unos cuadrúpedos peludos que ladraban frenéticamente y la urgente necesidad de defenderse de ellos y los igualmente frenéticos simios blancos que portaban utensilios tan extraños como las envolturas que forraban sus cuerpos […](2014a: 561)[15]

Para ellos, el ser humano y sus mascotas resultan ser meros animales en el catálogo de especies que han pisado el planeta. Además de poseer un arte sin comparación, en lo científico son responsables de crear la línea evolutiva que conduce a la especie humana, a la cual incluso llegaron a tener como mascota. Su capacidad para crear vida se magnifica con la producción de los Shoggoths, seres capaces de imitar a sus creadores en su uso de lenguaje, siendo la complejidad de éste una muestra del avance de la especie, la cual resulta aberrante, pero sólo desde una perspectiva humana: "¡El efecto de esa presencia monstruosa fue indescriptible! Era una violación maligna de las leyes de la naturaleza" (Lovecraft, 2014a: 506).[16] Incluso, estos entes llegaron a rivalizar con sus creadores y posiblemente a destronarlos, según parece indicar lo hallado por el narrador. Todo termina entonces en una magnificación de la lucha por la sobrevivencia y la hegemonía del más fuerte. Al final de su narración, tal como le sucedió a su contraparte en el desierto austral, el protagonista en la Antártida está convencido de que si la humanidad va a mantener las convicciones placenteras acerca de su ilusoria posición sobre la Tierra, es mejor que no se den a conocer los hechos que ha descubierto:

> Es absolutamente indispensable, por la tranquilidad y seguridad alrededor de la humanidad, que se dejen por la paz algunos de los rincones más oscuros de la tierra y las profundidades insondables de la misma; de lo contrario, resurgirán las anormalidades que permanecen adormecidas en dichos recovecos; si eso ocurriera, las pesadillas blasfemas que sobreviven en su interior se retorcerían hacia la salida de sus oscuras madrigueras en pos de nuevas y mayores conquistas. (2014a: 571)[17]

En los dos casos, la raza de Yith abandonada en la noche de los tiempos y los Antiguos en las montañas de la Antártida, nos encontramos con cuerpos que resultan monstruosos para la perspectiva humana; por ello, sólo pueden ser delineados por los narradores mediante el uso de referentes conocidos,

pero de forma caprichosa y sin una correspondencia directa dentro de lo observable. Dotados de cuerpos exagerados en tamaño y una estructura más allá de lo soportable, su función consiste en magnificar el mensaje del autor acerca de los límites del entendimiento humano mediante un sentimiento sublime producido en el protagonista y compartido por el lector. Dicha confrontación conlleva un estremecimiento que nos hace reflexionar sobre lo poco que conocemos del universo. Además, se deja entrever un horror más profundo que sólo se materializa hacia el final de ambos relatos y es aquel que podría confirmar al humano como un ser insignificante, no sólo en el cosmos sino sobre la Tierra misma.

Obras mencionadas

BURKE, Edmund. (1914). *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nueva York: P. F. Collier & Son.

CAVALLARO, Dani. (2002). *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres: Continuum.

DOUGLAS, Mary. (2002). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge.

ELLIOT, Hugh. (1919). *Modern Science and Materialism*. Londres: Longmans, Green and Co.

JOSHI, S.T. (1996). *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*. Nueva York: Wildside Press.

KRISTEVA, Julia. (2004). *Poderes de la perversión*. (Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, trads.) México: Siglo XXI.

LONGINO. (1972). *De lo sublime*. (Francisco de P. Samaranch, trad.) Buenos Aires: Aguilar.

LOVECRAFT, H. P. (1995). *Miscellaneous Writings*. (S. T. Joshi, ed.) Sauk City, Wisconsin: Arkham House.

_____. (1997). *The Annotated H. P. Lovecraft*. (S. T. Joshi, ed.) Nueva York: Bantam Dell.

_____. (2000a). *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. (S. T. Joshi y D. E. Schultz, eds.) Athens, Ohio: Ohio University Press.

_____. (2000b). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. (S. T. Joshi, ed.) Nueva York: Hippocampus Press.

_____. (2014a). “At the Mountains of Madness” en L. S. Klinger (ed.), *The New Annotated H. P. Lovecraft* (457-574). Nueva York: W. W. Norton. 1931.

_____. (2014b). “The Shadow out of Time” en L. S. Klinger (ed.), *The New Annotated H. P. Lovecraft* (711-778). Nueva York: W. W. Norton. 1935.

LUCKHURST, Roger. (2013). “Introduction” en R. Luckhurst (ed.), *The Classic Horror Stories of H. P. Lovecraft* (vii-xxviii). Oxford: Oxford University Press.

POE, Edgar Allan. (2004). "The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket" en G.R. Thompson (ed.), *The Selected Writings of Edgar Allan Poe* (429-563). Nueva York: W. W. Norton. 1838.

PUNTER, David y Glennis Byron. (2004). *The Gothic*. Oxford: Blackwell.

RADCLIFFE, Ann. (1826). "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, 16 (1), 145-152. Disponible en: seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf

Notas de *Más allá del terror: Lovecraft y el monstruo de horror cósmico*

1. "The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown."

2. Ejemplos de esta fase temprana son "La bestia en la cueva" ("The Beast in the Cave", 1905), "El extraño" ("The Outsider", 1921) y "El caos reptante" ("The Lurking Fear", 1922) en los que especímenes humanos han descendido a un comportamiento y fisonomía más animal. Por otro lado, cabe mencionar "Hechos tocantes al difunto Arthur Jermyn y su familia" ("Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and his Family", 1921), el cual gira alrededor de la caída hacia lo bestial, en comportamiento y apariencia física, por parte de todos los descendientes de una familia como resultado del apareamiento de su ancestro humano con la representante de una especie desconocida de primates.

3. Tradicionalmente, la crítica encargada de la literatura gótica considera las publicaciones de *Frankenstein* (1818) y *Melmoth el errabundo* como el final del periodo clásico del género. Sin embargo, los motivos característicos de lo gótico continuaron reapareciendo en diversos textos mediante un proceso que lo transformó en un modo cuyos elementos permitieron a los autores que los adoptaron expresar las ansiedades propias de sus contextos. Como ejemplo, y en el caso particular de Estados Unidos, Poe y Hawthorne, entre otros, recurrieron a lo gótico a lo largo del siglo XIX para darle voz a la reflexión norteamericana respecto a la cada vez más clara imposibilidad de abandonar el pasado y sus males, los cuales se pretendían dejar atrás con el surgimiento de la nueva nación. El ser humano se reconoce en el gótico norteamericano tan imperfecto y capaz de hacer el mal como lo fueron sus antepasados del otro lado del Atlántico.

4. "Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?"

5. "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling."

6. "And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions that any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of snow."

7. El "materialismo mecanicista" propuesto por Lovecraft corresponde al pensamiento de Hugh Elliot, para quien el universo no funcionaba conforme un plan o propósito creador central. Él lo concibió como un complejo sistema de interacción entre fuerza y energía dentro del cual la humanidad habitaba un planeta menor, cuyo desarrollo de millones de años, desde la fase de gas estelar hasta la de cuerpo sólido, apenas equivalía a un día completo en la vida de las estrellas mayores (Elliot, 1919: 26). En sus propias palabras, Lovecraft describe este pensamiento de la siguiente manera: "la energía mecánica se convierte en electricidad bajo las condiciones adecuadas, mientras que, bajo otro tipo de circunstancias, se transforma en calor y luz. Nada se *agota*, sino que todo se *transforma*. Lo que se verifica es un proceso de cambio constante, al tiempo que las nociones de vida y muerte se pierden conforme la energía cambia hacia otras formas. Este proceso de formación y destrucción es la característica fundamental de cualquier ente; se trata de la naturaleza

infinita que siempre es y será. El mundo, la vida y el universo como los conocemos son sólo una nube pasajera, un ayer que en la eternidad no existió y cuya presencia será olvidada en el futuro. Nada importa; todo lo que ocurre lo hace a través de una interacción automática y preestablecida entre los electrones, átomos y moléculas en el infinito que actúan de acuerdo con esquemas que concuerdan con lo más básico de cualquier ser vivo" ("Mechanical energy becomes electricity under the appropriate conditions, and, under other conditions, that electricity becomes light and heat. Nothing is *lost*, but all is *changed* […] a complete metamorphosis occurs [under this process], and the identity of mind and life becomes effaced as the units of energy pass away in other forms [...] This process of formation and destruction is the fundamental attribute of all entity—it is infinite Nature, and it has always been and always will be. The world, life, and universe we know, are only a passing cloud—yesterday in eternity it did not exist, and tomorrow its existence will be forgotten. Nothing matters—all that happens through an automatic and inflexible interacting of the electrons, atoms, and molecules of infinity according to patterns which are co-existent with basic entity itself" [Lovecraft, 1995:177-178]).

8. "The humanocentric pose is impossible to me, for I cannot acquire the primitive myopia which magnifies the earth and ignores the background. Pleasure to me is wonder—the unexplored, the unexpected, the thing that is hidden and the changeless thing that lurks behind superficial mutability."

9. "Popular authors do not and apparently cannot appreciate the fact that true art is obtainable only by rejecting normality and conventionality in toto, and approaching a theme purged utterly of any usual or preconceived point of view."

10. "The more I consider weird fiction, the more I am convinced that a solidly realistic framework is needed in order to build up a preparation for the unreal element. The one supreme defect of cheap weird fiction is an absurd taking-for-granted of fantastic prodigies, and a sketchy delineation of such things before any background of convincingness is laid down. When a story fails to emphasize, by contrast with reality, the utter strangeness and abnormality of the wonders it depicts, it likewise fails to make those wonders seem like anything more than aimless puerility. Only normal things can be convincingly related in a casual way. Whatever an abnormal thing may be, its foremost quality must always be that of abnormality itself; so that in delineating it one must put prime stress on its departure from the natural order, and see that the characters of the narrative react to it with adequate emotions."

11. "Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction. Indeed, all that a wonder story can ever be is a *vivid picture of a certain type of human mood*. The moment it tries to be anything else it becomes cheap, puerile, and unconvincing. Prime emphasis should be given to *subtle suggestion*—imperceptible hints and touches of selective associative detail which express shadings of moods and build up a vague illusion of the strange reality of the unreal. Avoid bald catalogues of incredible happenings which can have no substance or meaning apart from a sustaining cloud of colour and symbolism."

12. "If the thing did happen, then man must be prepared to accept notions of the cosmos, and of his own place in the seething vortex of time, whose merest mention is paralyzing".

13. "They seemed to be enormous iridescent cones, about ten feet high and ten feet wide at the base, and made up of some ridgy, scaly, semi-elastic matter. From their apexes projected four flexible, cylindrical members, each a foot thick, and of a ridgy substance like that of the cones themselves. These members were sometimes contracted almost to nothing, and sometimes extended to any distance up to about ten feet. Terminating two of them were enormous claws or nippers. At the end of a third were four red, trumpet-like appendages. The fourth terminated in an irregular yellowish globe some two feet in diameter and having three great dark eyes ranged along its central circumference. Surmounting this head were four slender grey stalks bearing flower-like appendages, whilst from its

nether side dangled eight greenish antennae or tentacles. The great base of the central cone was fringed with a rubbery, grey substance which moved the whole entity through expansion and contraction."

14. "Six-foot five-ridged barrel torso 3.5 feet central diameter, 1 foot end diameters. Dark grey, flexible, and infinitely tough. Seven-foot membraneous wings of same colour, found folded, spread out of furrows between ridges […] At top of torso blunt bulbous neck of lighter grey with gill-like suggestions holds yellowish five-pointed starfish-shaped apparent head covered with three-inch wiry cilia of various prismatic colours [...] Five slightly longer reddish tubes start from inner angles of starfish-shaped head and end in sac-like swellings of same colour which upon pressure open to bell-shaped orifices 2 inches maximum diameter and lined with sharp white tooth-like projections."

15. "They were the men of another age and another order of being. Nature had played a hellish jest on them—as it will on any others that human madness, callousness, or cruelty may hereafter drag up in that hideously dead or sleeping polar waste—and this was their tragic homecoming. They had not been even savages—for what indeed had they done? That awful awakening in the cold of an unknown epoch—perhaps an attack by the furry, frantically barking quadrupeds, and a dazed defence against them and the equally frantic white simians with the queer wrappings and paraphernalia […]"

16. "The effect of the monstrous sight was indescribable, for some fiendish violation of known natural law seemed certain at the outset."

17. "It is absolutely necessary, for the peace and safety of mankind, that some of earth's dark, dead corners and unplumbed depths be let alone; lest sleeping abnormalities wake to resurgent life, and blasphemously surviving nightmares squirm and splash out of their black lairs to newer and wider conquests."

De lo popular a la (o)culto: la adaptación de un texto de terror popular al cine de culto mexicano, *Carmilla* y *Alucarda*

Rodrigo Cano Márquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Este estudio parte de una pregunta fundamental, que lejos de ser nueva, sigue presentándose como inquietante y necesaria, ya que guarda en su constitución parte de nuestra naturaleza y refleja una actitud que no puede ser más que humana: ¿qué nos quieren decir los relatos?[1] O más bien, ¿qué queremos que los relatos nos digan? Existe una necesidad humana de relatar y, en ella, la necesidad de reflejar no sólo nuestro entorno, sino también las preocupaciones respecto a éste y a nuestro desempeño en él. Sin embargo, no necesariamente lo que contamos está construido con nuestras palabras; en ocasiones, las historias ajenas nos permiten comunicarnos mejor.

Estos cuestionamientos se dan de manera profusa tanto en el ámbito literario como cinematográfico. Encontramos que una misma historia adquiere matices diferentes según la manera en que se aborde.[2] *Hamlet*, por ejemplo, tiene una función distinta en las manos de Sir Laurence Olivier que en las de Akira Kurosawa. En Olivier (1948), la tragedia de Shakespeare es una adaptación con distintos significados edípicos y gnósticos, mientras que en la cinta *Los canallas duermen en paz* (*Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*, 1960), de Kurosawa, la imagen del príncipe de Dinamarca sirve para exponer la corrupción de las corporaciones de posguerra en Japón. Asimismo, encontramos que la novela negra de James M. Cain, *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934) representa, en la concepción de Luchino Visconti, una historia de reivindicación social; y bajo la dirección de György Féhér, una parábola cristiana de redención moral. En las adaptaciones de Garnett y Rafelson, esta misma historia tiene otros significados. Los ejemplos son innumerables. Gracias a la transición de un sistema semiótico a otro, cada historia adquiere una independencia que la coloca como una obra autónoma que no ignora su punto de partida. Se ha considerado la adaptación

cinematográfica de un texto literario como una mera prolongación de la obra original, restándole las cualidades creativas y negándole los atributos como género independiente.[3]

De acuerdo con algunos críticos, como Linda Hutcheon, todo proceso de adaptación es un proceso de creación. Se adapta para decir algo nuevo, para que el adaptador/creador dé su perspectiva en torno a un tema determinado (2006: 84). En este sentido, *Alucarda* (1977), película de Juan López Moctezuma, es una adaptación de la novela *Carmilla* (1871), de Joseph Sheridan Le Fanu, y constituye una obra original que aporta elementos creativos al cine de terror. En este trabajo, me enfoco en los procesos de esta adaptación cinematográfica, como un proceso de creación, y sus características en la puesta en escena.

La adaptación como creación

Linda Hutcheon, en *A Theory of Adaptation* (2006), escribe que el guionista cinematográfico adapta un texto para convertirlo en una obra autónoma, para recrearlo desde su perspectiva y su autoría: “Dado el gran número de adaptaciones en los medios hoy en día, parece ser que muchos artistas han elegido asumir esta doble responsabilidad: adaptar otra obra y hacer de ella una creación autónoma” (2006: 85).[4] En el caso de la obra cinematográfica que nos ocupa, director y guionista son uno mismo. De acuerdo con Robert Stam existe en la adaptación una transposición intersemiótica con pérdidas y ganancias inevitables, típicas de la traducción (2000: 62). En la adaptación cinematográfica, la obra meta se produce en otro medio artístico, en el que el texto base se transforma, no sólo por la traducción, sino también por el medio. Estamos ante una obra que incorpora, en el nuevo medio, nuevas dimensiones de significación que alteran el programa descriptivo, ya que el universo diegético se presenta mediado por algo más que un narrador.

En toda adaptación cinematográfica de un texto literario existe un proceso de transformación de un lenguaje a otro, en donde algunos elementos se pierden, otros se transforman y otros tantos se conservan. En el caso de *Alucarda*, de Juan López Moctezuma, el traslado de temas, personajes y motivos del gótico inglés e irlandés representa un caso interesante.

Alucarda es un filme mexicano que retoma y resignifica los motivos y atmósferas propuestas por el irlandés Le Fanu en *Carmilla*, al darles una nueva perspectiva: la del cine mexicano de los setenta. La visión de López Moctezuma revive el texto de terror del siglo XIX y genera un interés renovado por su consumo. Es importante mencionar la relación simbiótica que hay entre la literatura y el cine de terror. Existe entre estos dos una dialéctica que permite la evolución y readaptación de sus contenidos para formar una obra cinematográfica que se presenta como nueva, aun conservando algunos de los valores de su punto de partida literario.

Aquí entiendo el concepto de adaptación como la serie de acciones y mecanismos mediante los cuales un relato (entendido como lo explica Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración 1*, 1995) sufre varios cambios estructurales y resulta en un nuevo texto (cinematográfico, pictórico, musical, etcétera). De acuerdo con Sánchez Noriega:

> Se puede definir adaptación desde una perspectiva general, como el proceso mediante el cual un relato, la narración de una historia, expresada en un texto literario, deviene mediante sucesivas transformaciones, en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes, en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (2000: 47)

Asimismo, el autor citado afirma:

> cuando se adapta una novela al cine, en realidad se está tomando la historia existente en el discurso literario, para ser trasladada a un nuevo discurso, el fílmico. Por tanto, serán más adaptables aquellas novelas cuya historia sea más plasmable de modo audiovisual. En concreto, se ha señalado que una novela será más adaptable, si atiende menos a los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito. (2000: 57)[5]

Dentro de estos cambios, parte del argumento original puede verse afectado, porque la adaptación cinematográfica funciona por su cuenta y desde la perspectiva del guionista y del director. Las acciones de las que es capaz el lenguaje cinematográfico difieren de las del lenguaje literario. Mientras que el cine comunica emociones mediante imágenes, luces, sombras, sonidos y encuadres, la literatura lo hace mediante palabras. Las estrategias de significación cuentan con distintas herramientas para su constitución; de igual forma, los programas descriptivos de los universos diegéticos tienen distintas maneras de encontrar sentido y son mediadas por diferentes agentes.

A partir de los años sesenta, de acuerdo con Frédéric Subouraud, se han buscado estructuras metodológicas más o menos uniformes para tener un acercamiento analítico al estudio de las relaciones entre literatura y cine (2010: 5). Una de las ramas que cuenta con las herramientas para el análisis de estas relaciones es la literatura comparada. Es bajo esta categoría que una multitud de estudios pueden tener cabida, desde un punto temático o formal (Subouraud, 2010: 5).

La introducción del concepto de intertextualidad cambió el modo de concebir el vínculo entre el cine y la literatura. Gracias a esta noción se pudieron juzgar los nexos entre textos literarios y textos de otra naturaleza. Los estudios de la relación del cine con la literatura se han modificado de una concepción referencialista del lenguaje a una constructivista. Al respecto Sánchez Noriega afirma:

> Si el lenguaje ya no es una suerte de léxico que permite nombrar, sino una herramienta que afecta nuestro concepto del mundo, si el nombrar implica tomar lugar en el contexto, se rompe la discontinuidad entre mundo natural y la descripción y entra en crisis el concepto de representación y la propia noción de **verdad.** (2000: 12)

Así, al hablar de lenguaje podemos referirnos no sólo a su función nominal, sino también a estructuras extraverbales autónomas capaces de generar una sintaxis propia, aunque pueden encontrar un equivalente en el lenguaje verbal.

Para Julia Kristeva, quien acuñara para el mundo occidental el término en 1967, la intertextualidad anula la idea del texto como una unidad cerrada para establecerlo como una entidad en constante relación con otros textos: una manera de asociar el uno con lo múltiple y el yo con la alteridad. Kristeva afirma que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1997: 3). Así el texto fílmico deviene, mediante la adaptación, en un texto nuevo que no ignora su origen. De manera similar, Roland Barthes sostiene que hay una especie de intertextualidad universal en la que un texto, sea cual sea, de manera consciente o no, participa siempre de otros textos (1994): todo texto es una “verdadera caja de resonancia intertextual” (Pimentel, 1993: 218). En el caso de este estudio veremos cómo, sin poner en entredicho su autonomía, la obra de Juan López Moctezuma participa de otros textos, principalmente de *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu. La adaptación

cinematográfica es un medio de recreación y creación a través de la intertextualidad, inserta, a su vez, en un marco más amplio, que es, de acuerdo con Genette, el de la transtextualidad.

Son muchas las cintas y textos literarios que abordan los mismos temas, que buscan retratar atmósferas similares, ambientes semejantes, que desarrollan mitos culturales y arquetipos universales; y es la diferencia entre los códigos de los distintos discursos lo que obliga a la reflexión. Dentro de las redes de significado que se instituyen en la relación del cine con la literatura, la adaptación es uno de los movimientos fundamentales. Ya sea como un campo de debate para el análisis (retrata elementos de la cultura en la que se produce), ya sea como un campo que permite analizar las interacciones de las distintas formas artísticas que pueden llegar a convivir en el cine. Asimismo, el análisis de la adaptación permite un conocimiento más amplio de las arquitecturas propias de los textos cinematográficos y literarios, ya que mediante este tipo de auscultación podemos llegar a los constitutivos fundamentales del relato en cada uno de estos códigos. Un estudio de los mecanismos de la adaptación nos permite, de acuerdo con Sánchez Noriega: "Comprender el arte de la narración en sí mismo, ver cómo se desarrolla a través de los dos medios fundamentales y conocer con mayor profundidad los textos concretos (literario y fílmico) al descubrir nuevas perspectivas" (2000: 19).

Una adaptación deviene, de manera necesaria, en una obra que, si bien tiene su origen en otra, es autónoma. Pienso, por ejemplo, en una de las muchas adaptaciones de *Othello* al cine: *Huapango* (2004), dirigida por Iván Lipkies. En esta cinta podemos ver desplazamientos temáticos importantes, por ejemplo, Otelo (en este caso Otilio) es blanco y es un poderoso y adinerado hacendado. En esta adaptación, Otelo/Otilio sigue siendo el "otro", sólo que la otredad se ve desde la gama opuesta del espectro social y racial en que se basa el original shakesperiano. Si bien es cierto que la obra es una adaptación, se erige de manera autónoma como un producto nuevo; no deja de ser Shakespeare, pero no es Shakespeare totalmente, es sobre todo un Lipkies.

Es evidente que el guionista no puede establecer una correspondencia unívoca entre su trabajo y el texto origen, ya sea éste una novela, un cómic, un cuento o una obra de teatro. Para Linda Seger, no es posible únicamente

“filmar un libro” (2000: 29): debe existir un proceso mediante el cual haya una traslación de un código a otro. Este desarrollo implica un cambio de lenguaje mediante el cual se vuelve posible la reconceptualización de la obra base, se obtiene el constitutivo fundamental de la trama y, a partir de éste, se trabaja en lo que se convertirá en un nuevo original (2000: 29).

La literatura de terror [6] dentro de la tradición del gótico literario

Para dar cohesión y sentido al análisis de *Carmilla* y *Alucarda*, este apartado se dedicará a la definición del terror como parte de una tradición proveniente del gótico y como género literario. Se abordarán sus constitutivos, motivos y temas, y cómo éstos han evolucionado.

La literatura de terror abarca un vasto campo semántico que le permite tener múltiples definiciones y asociaciones, mismas que en ocasiones pueden complementarse y a veces contradecirse. Encontrar una definición unívoca del término a tratar resulta complicado, ya que estamos ante la presencia de un fenómeno que así como es seductor es también confuso. La literatura de terror (y su relación con la tradición gótica) puede ser concebida como un fragmento de la evolución histórica, o como parte de una cotidianeidad literaria, que se relaciona con el lector. En palabras de Marilyn Gaull: “Este patrón recurrente de pensamiento primitivo —el cual aparece en el periodo que abarca aproximadamente de 1760 a 1830— es sintomático de la dislocación, el desafío a o la pérdida de la fe en la interpretación teológica de la naturaleza antes de que hubiera una interpretación científica para reemplazarla” (Gaull en Stevens, 2000: 6).[7] Es decir, la literatura de terror/horror es vista como una reacción ante los sucesos históricos y sociales de finales del siglo XVII y principios del XIX. Marilyn Gaull concibe este género como una transición (una envuelta en la violencia que provoca el choque de dos modos de pensar) que se parapeta en la ignorancia, mientras se espera la llegada de la luz de la ciencia.

En un lado distinto de la gama de ideas alrededor de la literatura de terror/horror, encontramos la concepción de Clive Bloom; esta reflexión nos muestra un aspecto más tangible del género mediante la novela:

> El continuo que vincula el gótico con la "novela doméstica" es marcado por el hecho de que siempre está enlazado con el deseo de lectores contemporáneos, sin importar cuán arcana o histórica sea la ambientación. Al mismo tiempo escapista y conformista, el gótico apela al lado oscuro de la ficción doméstica: erótica, violenta, perversa, extraña y ocasionalmente vinculada con miedos contemporáneos. (Bloom en Stevens, 2000: 6)[8]

Para Bloom, el terror y el horror son una experiencia que logra invadir a cualquier persona, un fenómeno que se presenta, ante todo, como humano, aunque sea lo más oscuro de éste. El presentar la literatura de terror y la literatura de horror como una experiencia humana le permite estar siempre vigente. Sin embargo, la visión de Bloom es bastante negativa pues describe este tipo de literatura como escapista y conformista, una caracterización bastante popular desde su aparición como género. Hoy, la visión de Bloom resulta arcaica.

En contraste, Fred Botting señala la capacidad de las literaturas de terror y horror para mostrar las preocupaciones de una cultura en una época determinada, gracias, quizá, al hecho de ser concebida como literatura "periférica":

> El libro de Eve Kosofsky Sedgwick sobre las convenciones góticas reveló la textualidad del género, el juego de superficies narrativas y metáforas que sostienen presuposiciones de profundidad y significado oculto. El vínculo entre la textualidad, el poder y el deseo en la ficción gótica ha sido teorizado por Jerrold Hogle, y un libro reciente, *Gothic Writing* (1993), escrito por Robert Miles, ha examinado los marcos discursivos que posibilitaron la producción de escritura gótica anterior. Varios ensayos críticos sobre textos góticos específicos han comenzado a interpretar la relación de este género con nociones de identidad, sexualidad, poder e imperialismo. De hecho, a partir del siglo XVIII en adelante, los textos góticos han estado involucrados en construir y disputar las distinciones entre la civilización y la barbarie, la razón y el deseo, uno mismo y el otro. […] Los textos góticos producen, refuerzan y socavan ideas convencionales de literatura, nación, género y cultura. (2001: 19-20)[9]

Para Botting, la literatura de terror es una literatura del exceso, un conjunto de textos que pelean y van en contra de los preceptos racionales del siglo XVIII y hacen mella en el idealismo romántico y manchan la moral de la época victoriana (2001: 21). Al crear atmósferas misteriosas y oscuras, la literatura de terror remite a sus lectores a un contexto que produce un estremecimiento.

Los textos de terror/horror son capaces de subvertir las formas y costumbres sobre las cuales el buen y aceptable comportamiento social

descansaba o descansa. Al retratar y apoyar supersticiones, la ficción de horror/terror transforma los códigos del entendimiento y, al representar hechos diabólicos y malignos, así como sucesos sobrenaturales, se aventura en el campo de lo profano mediante, por ejemplo, la necromancia y los rituales arcanos. Sin embargo, y a pesar de su agrado por lo irracional, mórbido y macabro, este tipo de ficciones pueden considerarse no una celebración del exceso desbocado, sino un análisis de los límites y creencias presentadas desde el siglo XVIII, para distinguir la pasión de la razón, la mismidad de la otredad, el vicio de la virtud y, por supuesto, el bien del mal. Las letras que constituyen el relato de *Carmilla*, erigen poco a poco un pandemonio: una fortaleza prosística, en donde las tinieblas surgen como núcleo transformador de nuestra idea de belleza y fascinación. Una fortaleza que se constituye de sombras y mitos, de historias tan antiguas como el agua y la sangre, por ecos que duermen en el fondo de nuestra mente.

Carmilla, publicada por vez primera en la revista *Dark Blue* en 1871 y posteriormente en 1872 en el libro de relatos *Las criaturas del espejo* (*In a Glass Darkly*), conjuga, de manera contundente, la estructura narrativa y el signo. Las imágenes abrumadoras se mezclan con el mito y la oscuridad, creando algo similar a la ensoñación. Las líneas de este relato se convierten en lúgubre signo de la belleza, la fragilidad y la obsesión que nos sumerge en el enigma. La obra de Sheridan Le Fanu comprende, desde sus textos más tempranos, una fascinación casi mórbida por el tono y efecto, más que por un retrato explícito de personajes o espacios geográficos. Los terrenos de su literatura logran imantarse de miedo y representar espacios lóbregos que desatan pasiones y liberan un sentido de conciencia dentro de nuestra alma. Su prosa transcurre por la dialéctica entre fuerzas sobrenaturales y lo racional. Estas energías, llenas de violencia, abren la puerta a temas y reflexiones más profundas como la belleza, la maldad y la obsesión.

En *Carmilla*, estos núcleos temáticos se convierten en el contexto donde los personajes se deforman y se envuelven en un miasma psicológico. En las figuras que pueblan la novela, encontramos pasiones tan humanas como atroces. Asimismo, hallamos en la fascinación, los juegos y dinámicas entre víctima y victimario, entre el que posee y el que es poseído, una relación de fuerzas, una situación estratégica dentro de un contexto determinado. Las

relaciones entre los individuos en la obra de Le Fanu están en todas partes y los personajes se convierten en sujetos de la pasión: no se les puede ver como independientes de ella. Estos vínculos y transacciones se dan en contextos cotidianos, en ambientes realistas que se descubren perturbados por la irrupción de lo sobrenatural. Le Fanu nos desplaza lenta y cadenciosamente de lo natural a lo misterioso y extraterreno.

Tematología y transtextualidad

La historia del gótico y el desarrollo de la literatura de esta tradición nos permiten ubicar construcciones literarias y elementos recurrentes (lugares, tipos de personajes, situaciones, convenciones y características) que forman una especie de tipología que, por un lado, ayuda a definir los límites genéricos de la tradición literaria y, por otro, configuran una teoría general de cómo funciona el texto. En ella, los constitutivos generales del texto literario son a un tiempo bloques de sentido de la obra literaria y una construcción por parte del lector. Es posible hablar de temas y motivos porque existe en el texto literario un referente anterior que pertenece a un universo fuera de la obra, con el que el lector cuenta (Pimentel, 1993: 215). Por ejemplo, algunos de los elementos de *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) son temas y motivos dentro del gótico y encuentran ecos en obras posteriores. Las readaptaciones de estos elementos adquieren nuevas cargas ideológicas, simbólicas e incluso psicológicas de acuerdo con la agenda estética de otros autores. La tematología es útil en este trabajo para localizar componentes que se repiten en las obras del gótico literario, que están presentes en *Carmilla* y que pasan del código semiótico de la literatura al del cine, como es el caso de *Alucarda*. Asimismo, la transtextualidad nos permite localizar y analizar la presencia de citas, referencias y homenajes que López Moctezuma toma de *Carmilla* para la construcción de su adaptación cinematográfica.

Para Luz Aurora Pimentel, la tematología estudia la dimensión abstracta de la literatura, los materiales de los que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones. La visión de Pimentel concibe un estudio más activo en el que el lector es capaz de constituir las categorías de tema o motivo según su propio bagaje; para aclarar este punto, cita a Claudio Guillén:

> Más aún, el tema no es sólo una elección por parte del escritor sino una *construcción* por parte del lector, como bien lo ha observado Claudio Guillén, pues es de hecho el lector o el crítico quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir… [que] las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector. Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más… relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores. (Pimentel, 1993: 215)[10]

La tematología funciona como una reagrupación de textos desde una perspectiva temática, en donde encontramos que, en ocasiones, los temas se dan por derivación o influencia: "La tematología opera, así, una especie de *reagrupación* de los textos literarios desde una perspectiva temática" (1993: 216). Por oposición al tema, el motivo es una unidad autónoma y móvil. Pimentel revisa varias definiciones y comenta lo siguiente:

> También se ha definido el motivo como el rasgo constitutivo de una composición; como el objeto o conjunto de objetos que configuran un elemento distintivo del diseño. Finalmente, el motivo sería definido como un principio estructural, como la idea dominante de una obra. En una composición literaria el motivo se define, no como la causa, o "motor", de una acción; desde la perspectiva de su composición, un motivo constituye, más bien, un incidente, una situación particular, un problema ético. (1993: 216)

Un elemento literario (es decir, una situación dada, una acción determinada, una palabra específica o un contexto o lugar) puede ser tema en una obra y motivo en otra, según el funcionamiento de los elementos que articulan el texto. No debemos perder de vista que, esencialmente, un conjunto de motivos constituyen un tema o se agrupan bajo un tema.[11] En el caso de un género, es el tratamiento de los temas lo que dicta la pertenencia de una obra a un género. Puede existir un mismo tema en dos géneros, pero tratado de maneras y quizá características diferentes.

Así como los temas y los motivos permiten ver una serie de redes textuales que crean un sistema de correspondencias y genealogías narrativas, la presencia de un texto en otro crea relaciones de significado fundamentales para este trabajo. Es necesario, además de indicar las mecánicas de las relaciones tematológicas, mencionar las formas en las que un texto puede ser parte de otro. La transtextualidad permite ubicar los elementos de *Carmilla* que se encuentran presentes en *Alucarda*. La tematología nos deja ver los componentes de un género y una obra en particular, y la transtextualidad los préstamos y referencias de la obra base en la obra meta.

Los grados de presencia de un texto en otro justifican una teoría de la transtextualidad. La transtextualidad supone una noción de trascendencia: todo texto es una cadena textual. El texto “x” es posible porque hay antes otros textos (Genette, 1989: 12). Esto supone una serie de grados dentro de los cuales están:

1. Intertextualidad: la copresencia de dos o más textos dentro del texto meta.[12]
2. Paratextualidad: la materialidad del texto.[13]
3. Metatextualidad: alude a la relación crítica.
4. Hipertextualidad: supone una derivación sistemática de un texto con base en otro.
5. Architextualidad: implica una filiación genérica del texto que orienta a la lectura con las expectativas del género. (Pimentel, 1993: 224-226)

Con base en estos constructos teóricos será posible identificar los temas y motivos, así como los intertextos e hipertextos de *Carmilla* que se encuentran como parte del gótico y que toma López Moctezuma para la creación de su vampira.

De Carmilla a Alucarda: intertextos de lo popular a lo (o)culto

No existe otro cine gótico como el de López Moctezuma, quien, de acuerdo con Doyle Greene (2005:168), lograba combinar elementos clásicos del cine gótico expresionista alemán, los oscuros rasgos de humor de James Whale, un surrealismo derivado de su admiración por Luis Buñuel y las técnicas cinematográficas experimentales como el formalismo de vanguardia de Pier Paolo Pasolini, con un recubrimiento de violencia y sexo propio del cine basura europeo (*eurotrash*)[14] de los setenta (2005: 168). En palabras de Doyle Greene, autor de *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*:

> Para López Moctezuma, las convenciones genéricas de filmes de horror o explotación servirían como un vehículo para filmes experimentales, y él, a su propia manera, se distanció específicamente del cine de horror popular mexicano. “La tradición mexicana para tales filmes es muy simplista y conformista y, en mi opinión, a pesar de su delirio superficial, no me agradan mucho…Yo creo que mis películas pertenecen más a la

> tradición surrealista que a la mexicana”. La obra iconoclasta de López Moctezuma divergiría radicalmente de filmes *mexploitation* tradicionales y demostraría, tal como lo nota el célebre director mexicano Guillermo del Toro, que “el horror en México podría hacerse de otro modo que no fuera películas de luchadores enmascarados jocosos”. (2005: 168)[15]

López Moctezuma se separaba de las inocentes cintas de luchadores enmascarados y chicas en bikini al mostrar imágenes provocativas de monjas autoflagelándose y una crucifixión/asesinato de una mujer desnuda durante una misa católica de exorcismo (Greene, 2005: 168). La innovación de López Moctezuma no para ahí. Lo realmente valioso de *Alucarda* radica en la construcción de un poderoso imaginario que se fundamenta en el uso y subversión de elementos propios de la literatura de terror del siglo XIX. Partiendo de temas y motivos en *Carmilla*, López Moctezuma erige una arquitectura fílmica transtextual que se vale de citas, referencias, interpretaciones y reinterpretaciones.

Alucarda narra la historia de dos jóvenes mujeres que se ven envueltas en un pacto satánico y, transformadas en vampiros, intentan acabar con un convento y sus habitantes. Ubicada en un bosque sin nombre que rodea el convento, y una extraña cripta, se sitúa en el siglo XIX y se centra en la inocente e impresionable Justine (quien sería el análogo de Laura en *Carmilla*) y la sensual e inquieta Alucarda (el personaje análogo de Carmilla). Estas dos jóvenes se hacen amigas mientras viven en el convento. Alucarda expresa un gran amor hacia Justine, un amor erótico que escapa a toda inocencia, y si llega a contar con algo de ternura, ésta es violenta en demasía. Este amor logra seducir a Justine al punto de lograr una rebelión, expresada por un pacto con Satanás, contra la opresiva y sexualmente reprimida comunidad en la que se encuentran, un lugar en el que las monjas se flagelan y visten hábitos manchados de sangre. Justine, tras su pacto con Alucarda y Satanás, es víctima de un brutal exorcismo y muere, sólo para regresar como vampiro y fenecer, de nuevo, por el agua bendita. Alucarda hace del convento un verdadero infierno, encendiendo con sus poderes el altar principal y a varias de las monjas. Finalmente, por medio de una cruz improvisada con el cuerpo de la monja Angélica (personaje noble que cuida y prodiga un cariño particular a Justine), Alucarda cae y sucumbe, dejando tras de sí una pila de polvo. Esta obra de

López Moctezuma es, de acuerdo con Nancy M. West, una consciente revisitación transcultural de la obra de Le Fanu:

> Al escribir sobre este proceso, Linda Hutcheon nota que la versión fílmica suele diluir la faceta política del texto base. Lo contrario sucede con *Alucarda*, ya que en este caso podemos ver cómo una novela corta aparentemente apolítica[16] puede ser retomada para un propósito político: explorar la disensión religiosa en México durante los años sesenta y setenta. (2013: 146)[17]

Esta conciencia transcultural y los elementos que envisten este filme, los lazos que tiende hacia una tradición literaria y varias obras de ésta, erigen a *Alucarda* como una pieza que participa de la architextualidad, jugando con el código del terror dentro de la tradición gótica, subvirtiéndolo en casos y haciendo un comentario del género. *Carmilla* se presenta como un punto de partida idóneo para el tipo de trabajo que hace López Moctezuma. Existen muchas razones para esto. Una de ellas es que la obra de Le Fanu es muy atmosférica, con parajes góticos ricos en detalles. Tenemos imágenes de paisajes que nos remiten a las ideas de lo sublime de Edmund Burke y que fueron magistralmente expresadas en los lienzos de Caspar David Friedrich:

> Nada puede ser más pintoresco o solitario. Se yergue sobre una pequeña eminencia en un bosque. El camino, muy viejo y estrecho, pasa frente a su puente levadizo, jamás levantado en mi tiempo, y a su foso, provisto de percas y navegado por muchos cisnes; sobre su superficie flotan hojas de lirios de agua. Sobre todo esto, el schloss muestra su fachada de innumerables ventanas, sus torres, y su capilla gótica. El bosque se abre en un claro irregular y muy pintoresco frente a su puerta, y, a la derecha, un empinado puente gótico permite que la ruta cruce un riachuelo quue [sic.] serpentea en la sombra a través del bosque (Le Fanu, 1980: 11-12)[18]

El ambiente del castillo se ve reconfigurado, en *Alucarda*, con la imagen de un convento. Desde las primeras secuencias, podemos ver la misma concepción de lo sublime en los vastos parajes naturales de un bosque que circunda y aísla el convento. Solitaria, en una montaña, vemos esta estructura que se deja rodear por la niebla y nos permite concientizar nuestra finitud. López Moctezuma logra, mediante esta primera transposición, evidenciar los elementos literarios de los que se alimenta, pero que también —sin traicionar por completo los motivos en los que se inspira— construye un discurso propio.

La influencia va más allá de un lugar y una atmósfera; comencemos con la secuencia inicial de *Alucarda*. La primera escena centra nuestra atención

en el interior de una cripta abandonada. Nuestros ojos capturan la arquitectura descuidada, custodiada por ramas y hojas; comienza a escucharse el llanto de un bebé y de la pantalla emerge la figura de una mujer, vieja, descuidada —similar a la imagen popular de una bruja— cargando a una recién nacida desnuda. “Es una niña, mi señora, y es muy bella” (López Moctezuma, 1975),[19] nos dice la figura descuidada. Vemos a Tina Romero, usando un vestido verde de terciopelo con mangas y cuello blanco, recostada sobre una pila de paja, la cara sudada y despeinada. La mujer vieja jura que cuidará al bebé, que ahora sabemos es Alucarda, y toma a la recién nacida, la cual parece estar en peligro. Finalmente, la cámara enfoca una estatua mientras escuchamos a la mujer del vestido verde gritar. Desde aquí podemos encontrar ya varios paralelos entre *Alucarda* y *Carmilla*.

Hay algo que parece acosar a Alucarda desde el momento que nace. Existe en la figura de la madre la noción de una cierta predestinación fatal. Si bien Alucarda se asume y convierte en vampiro, más adelante pareciera que nace con la tragedia en la sangre. De la misma manera, en *Carmilla* encontramos, hacia el final de la obra, que esta figura se revela como incapaz de escapar a su destino de monstruo. Cuando se pregunta el porqué de la existencia de seres como Carmilla se asegura que los actos propios de esta criatura de la noche no son del todo volitivos, que son parte de su naturaleza:

> “Poseo muchos diarios, y otros documentos, escritos por ese hombre notable; el más curioso es uno que trata de la visita a Karnstein a la que usted se refiere. La tradición, naturalmente, descolora y distorsiona un poco. Podía designársele como un noble moravo, ya que había trasladado su residencia a ese territorio y era, además, un noble. Pero, en realidad, era nativo de la Estiria Superior. Baste con decir que, en su primera juventud, había sentido un amor apasionado y recompensado por la hermosa Mircalla, condesa de Karnstein. Su temprana muerte le sumió en un dolor inconsolable. Está en la naturaleza de los vampiros el aumentar y multiplicar su número, pero según una ley conocida y espectral. Supongamos, para comenzar, un territorio completamente libre de esa peste. ¿Cómo se inicia, y cómo se multiplica? Se lo contaré. Cierta persona, más o menos malvada, pone fin a su vida. Un suicida, bajo ciertas circunstancias, se convierte en un vampiro. Ese espectro visita a gente viva mientras duerme; *ellos* mueren, y, casi invariablemente, en la tumba, se transforman en vampiros. Esto ocurrió en el caso de la hermosa Mircalla, que había sido frecuentada por uno de esos demonios. Mi antepasado, Vordenburg, cuyo título llevo todavía, no tardó en descubrirlo, y, en el curso de los estudios a los que se entregó, aprendió muchas más cosas”. (1980: 109)[20]

Aquí encontramos un origen común en el que las mujeres protagonistas de los dos textos se encuentran, desde un principio, destinadas al mal y la tragedia. Pareciera que ambas madres, la de Carmilla y la de Alucarda, transmitieran vía sanguínea la enfermedad de la tragedia y el vampirismo. Recordemos aquí, también, a Aurelia, personaje del cuento "Vampirismo" ("Vampirismus", 1821) de Hoffmann, quien hereda de su madre la enfermedad terrible de la necrofagia, una especie de vampirismo que le permite convertirse en parte del mundo de las mujeres salvajes que escapan de la naturaleza humana. Asimismo, Robert Louis Stevenson, en el cuento "Olalla" (1885), nos habla de una madre salvaje, de cualidades felinas, que porta en su sangre una maldición (Pedraza, 2004: 156).

Otro punto importante respecto a esta secuencia inicial radica en que la cripta en donde nace Alucarda, igual que el castillo Karnstein, se vuelve fundamental para el desenlace de la obra. Es en esta cripta donde Justine, ahora convertida en vampiro, vuelve a la vida (nace, al igual que lo hizo Alucarda y en el mismo lugar, sólo que de otra forma) para atacar a la hermana Angélica. Aquí encontramos presente la intertextualidad en la forma de una alusión. Justine se levanta de un ataúd que contiene sangre y baña el cuerpo de la vampira. En el capítulo quince, "Ordalía y ejecución",[21] encontramos a Carmilla en una situación similar, dentro de un ataúd y bañada en sangre:

> Se abrió la tumba de la condesa Mircalla; y el general y mi padre reconocieron a la pérfida y hermosa huésped en el rostro ahora expuesto a sus miradas. Sus facciones, aunque habían pasado ciento cincuenta años desde su funeral, estaban teñidas con el calor de la vida. Tenía los ojos abiertos. Ningún hedor a cadáver surgía del féretro. Los dos médicos, uno presente oficialmente, y el otro por parte del promotor de la investigación, atestiguaron el maravilloso hecho de que había una respiración tenue, pero perceptible, y una actividad correspondiente del corazón. Los miembros eran perfectamente flexibles, la carne elástica; y el ferétro de plomo estaba bañado en sangre, y en ella, en una profundidad de siete pulgadas, estaba inmerso el cuerpo. (1980: 106)[22]

Igualmente, la visita de Alucarda al lugar donde nació desata en las jóvenes un ferviente anticatolicismo que acaba en invocaciones al diablo. Es en esta secuencia cuando sabemos un poco del origen de Alucarda, origen cargado de referencias transtextuales que nos guían en la lectura del texto cinematográfico. En el capítulo cuatro del texto de Le Fanu, "Sus costumbres. Un vagabundo"[23], Carmilla dice a Laura:

> “Querida mía, tu corazoncito está herido; no me creas cruel porque obedezca a la ley irresistible de mi fuerza y mi debilidad; si tu querido corazón está herido, mi corazón turbulento sangra junto al tuyo. En el extásis de mi enorme humillación, vivo en tu cálida vida, y tú morirás…morirás, morirás dulcemente… en mi vida. Yo no puedo evitarlo; así como yo me acerco a ti, tú, a tu vez, te acercarás a otros, y conocerás el éxtasis de esa crueldad que, sin embargo, es amor: de modo que, durante un tiempo, no trates de saber nada más de mí y lo mío: confía en mí con todo tu espíritu amoroso”. (1980: 35)[24]

En el caso de *Alucarda*, cuando ella y Justine están dentro de la extraña capilla, tiene lugar un diálogo muy similar que, en ocasiones, utiliza casi las mismas palabras. Si bien Carmilla dice a Laura: “Vivo en tu vida caliente” (confesión velada de vampirismo en el que la tibieza de la vida puede ser representada por la sangre),[25] Alucarda hace referencia explícita a la sangre, así como también asegura vivir en Justine; los siguientes diálogos son de la cinta de López Moctezuma, las palabras en negritas son para resaltar la similitud entre las palabras de los personajes:

> ALUCARDA. ¿Tienes miedo de morir?
>
> JUSTINE. Claro, como todo el mundo.
>
> ALUCARDA. Lo que quiero decir es morir amándonos, morir juntas para que podamos vivir como una sola para siempre con la misma sangre fluyendo por nuestras venas. Querida, querida Justine, **vivo en ti**. ¿Morirías por mí? ¡Te amo tanto! Nunca he estado enamorada de alguien y nunca lo estaré a menos que sea de ti.
>
> JUSTINE. ¿Lo dices en serio?
>
> ALUCARDA. Haces bien en preguntarlo. No tienes idea de lo mucho que te aprecio y se acerca la hora en que tú me amarás tanto como yo te amo a ti. (López Moctezuma, 1975)[26]

El tono de ambos discursos es similar, ambos denotan una pasión exacerbada y la idea de habitar en el otro para vivir de una nueva y eterna forma. En ambos casos, las palabras escapan a la ternura e inocencia de la juventud y estamos, en cambio, ante la postura de un amor erótico y violento. Tanto en López Moctezuma como en Le Fanu encontramos una infancia tardía habitada por mitologías particulares, por relatos que sólo encuentran lugar entre los labios de las jóvenes, por historias que hallan calor entre sus palmas. Aquí, la juventud es una topografía en la que misteriosas criaturas se pasean. A veces, estos seres escapan del reino de lo imaginario, del gobierno de la memoria, para volverse parte del mundo adulto, un mundo que se infecta con lo sobrenatural, en el instante mismo en que estos seres dejan la primera huella. En estos diálogos hay una

conciencia sexual que se hace presente y se revela por medio de juegos de contacto y otras prácticas que se encuentran dentro y constituyen un folklore propio de la sociedad infantil y juvenil, la cual adquiere códigos y símbolos privados. Tanto en *Carmilla* como en *Alucarda* existe esta conciencia que parapetada en una supuesta ingenuidad fraternal "subvierte la comunión católica en la unión de los amantes, mediante el mismo elemento sanguíneo" (Zermeño Vargas, 2015: 68), con un inventario de imágenes sugestivas en donde la intoxicación, el placer y el dolor se muestran como una unidad. Las palabras de Alucarda, al igual que las de Carmilla, están articuladas, según lo que Fred Botting describe, sobre los discursos góticos, "en términos de sangre, sacrificio y posesión fatal" (1996: 145).[27]

Alucarda continúa con su discurso y dice: "Me creerás cruel y egoísta, pero el amor siempre es egoísta. No sabes lo celosa que soy. ¡Debes amarme hasta la muerte!" (López Moctezuma, 1975).[28] En este caso, la alusión es mucho más clara ya que contamos con citas textuales de la obra de Le Fanu en los labios del personaje de López Moctezuma. Esta cita, no declarada, ni aquí, ni en ningún otro caso, permite hacer otro lazo de filiación, quizá más directo, con la obra de *Carmilla*. En la obra de Le Fanu encontramos el siguiente pasaje (las negritas también son mías):

> "Pero estoy atada por unos votos; no me atrevo a contar mi historia, ni siquiera a ti. Está ya muy cerca el momento en el que lo sabrás todo. **Me creerás cruel y muy egoísta, pero el amor es siempre egoísta**; cuanto más ardiente, más egoísta. **No sabes lo celosa que estoy**. Debes venir conmigo, y **amarme, hasta la muerte**; o debes odiarme, pero seguir conmigo, y odiarme a través de la muerte y después de ella. No existe la palabra indiferencia en mi apática naturaleza." (1980: 52) [29]

Nuevamente, el tono de los diálogos es el mismo y en ocasiones las palabras también. Encontramos citas claras por parte de López Moctezuma al texto de Le Fanu. Los celos y la supuesta envidia que es parte del amor aparecen en ambos discursos. Estas citas permiten encontrar parte de los orígenes del guión de López Moctezuma. Hallamos, además de la referencia paratextual del título —que abordaremos más adelante—, una intención clara del director de situar su obra en una tradición y registro previos. La manera en que López Moctezuma caracteriza a su personaje principal corresponde a la descripción de muchos vampiros, y bien podría

ser, también, la de Carmilla: plenamente humanizada, delgada, pálida, melancólica, de ojos negros, con una larga y oscura cabellera suelta. En el caso de Le Fanu, su vampira "es increíblemente hermosa" (1980: 27)[30] con unos "hermosos ojos oscuros" (1980: 31)[31] y con un "un pequeño lunar en la garganta" (1980: 46).[32] También llegan a caracterizarla como "'la criatura más bonita que jamás he visto'" (1980: 27).[33] Por encima de todo esto, López Moctezuma quiso que Alucarda tuviera un origen. Encontramos el posible origen de Alucarda en esta misma secuencia.

Después de confesar su amor, Alucarda propone a Justine hacer un pacto que consiste en abandonar este mundo juntas. La intención de Alucarda es sellar esta promesa con sangre; sin embargo, Justine se niega, así que deciden jurar por la persona que se encuentra dentro del ataúd que está frente a ellas: "Lucy Westenra murió en 1850, hace quince años, Justine, nuestra edad. Juremos por ella" (López Moctezuma, 1975).[34] En este diálogo tenemos la aparición de *Drácula* (1897). Sabemos que el título de la película de López Moctezuma y su protagonista se compone por un juego anagramático similar al que realiza Carmilla (Mircalla), sólo que en esta ocasión con el título de la novela de Stoker: Alucarda (Drácula al revés con una "a" para hacerlo femenino). Desde este elemento paratextual existe una guía para la lectura del texto cinematográfico. Aunado a esto aparece Lucy Westenra quien, como podemos recordar, muere luego de ser atacada por Drácula y de que el profesor Van Helsing le atravesara el corazón con una estaca. Que la Lucy Westenra de la novela de Bram Stoker y la Lucy Westenra de la cinta de López Moctezuma sean compatibles o incompatibles no es trascendente o realmente importante.[35] Su aparición y las referencias permiten a López Moctezuma hacer propio y transformar un imaginario referente a los vampiros, incluso si toma la decisión de suprimir en la cinta casi cualquier referencia a beber sangre (Zermeño Vargas, 2015: 70). La posibilidad de que Lucy Westenra pueda ser la madre de Alucarda, aunque las circunstancias novelísticas no coincidan con las de la cinta, nos lleva a reflexionar sobre las estrategias transtextuales de López Moctezuma.

Otro paralelo entre los textos de Le Fanu y López Moctezuma es el cortejo fúnebre. En el capítulo cuatro de la obra de Le Fanu, Laura y Carmilla son testigos de un funeral. Carmilla se muestra violenta e incluso comienza a sentirse mal: aprieta los dientes, tensa el cuerpo y sus ojos en el

piso anteceden un temblor, mientras suenan los himnos de los deudos. En este episodio Carmilla declara: "'¡Bueno, tú morirás… Todo el mundo morirá; y todos serán más felices cuando lo hagan'" (1980: 38).[36] En la cinta de López Moctezuma, mientras Alucarda y Justine juegan en el bosque, aparece el cortejo fúnebre de una suicida. Si bien la muerta en el texto de Le Fanu es una víctima de Carmilla y la reacción de Alucarda es sólo un gesto duro y de queja, que dista del arrebato de la vampira de Le Fanu, las palabras que pronuncia no pueden negar el texto de origen: "Debes morir, todos debemos morir, pero puede haber felicidad más allá de la muerte" (López Moctezuma, 1975).[37] Las palabras no son exactas en la alusión, empero, las ideas expresan lo mismo. En ambos diálogos se pone en evidencia la naturaleza de las vampiras. Su postura ante la muerte es antinatural. Existe no únicamente una atracción hacia la muerte sino también un reconocimiento en ésta.

Carlos Gerardo Zermeño Vargas, en su artículo "Vínculos de sangre", aborda el concepto de articulación ontológica. Tanto Carmilla como Alucarda muestran una falta de articulación ontológica ya que, al estar muertas y vivas a un mismo tiempo, representan una amenaza a las estructuras simbólicas de sus respectivas comunidades (2015: 67). La falta de orden de las vampiras y sus posturas ante la muerte son una violación de categorías ontológicas. Encontramos también la presencia de un gitano en ambos textos. Las coincidencias van más allá de la simple apariencia del pintoresco personaje. En *Carmilla* encontramos que el saltimbanqui se presenta en francés y alemán: "Entre tanto, el charlatán, en medio del patio, se quitó su grotesco sombrero y nos hizo una muy ceremoniosa reverencia, saludándonos muy volublemente en un francés execrable y en un alemán no mucho mejor" (1980: 40).[38] En el texto fílmico, Claudio Brook, investido de una joroba y barba, hace uso de estos dos idiomas. Acto seguido, ofrece a las muchachas un amuleto, diciendo: "'¿Quisieran comprar un amuleto, un talismán muy efectivo contra los demonios, demonios como los que corren como lobos en este bosque?'" (López Moctezuma, 1975).[39] Las palabras del jorobado son prácticamente las mismas en la obra del irlandés: "'¿No les gustaría a mis señoras comprar un amuleto contra el upiro, que, según me han dicho, anda suelto por este bosque como un lobo?'" (1980: 40).[40] El gitano las conduce a su carroza para ofrecerles más objetos contra

los embates de lo sobrenatural. Frente a una mesa, ofrece a Alucarda un cuchillo:

> GITANO. Se ve entretenida, señorita, ¡mire! Este pequeño cuchillo fue una vez la lágrima de una doncella gitana, qué extraños ojos tiene esta niña, profundos y filosos, ¡misteriosos!, como las aves del bosque. Veo su sueño de manera clara, su pasado y futuro, ha venido del rocío del bosque y ahí estarán esperándote. Son extrañas criaturas y debe tener precaución. En caso de que obsesione a la joven señorita, y creo que debe hacerlo, aquí estoy yo y mi caja de talismanes. Si así lo desea la señorita, la libraré de tal sueño y, si el sueño se hace realidad, la estaré esperando…¿He sido demasiado atrevido? ¿La he ofendido? (Lopéz Moctezuma, 1975) [41]

En Le Fanu encontramos:

> —Vea, mi señora— dijo, exhibiendo aquello y dirigéndose a mí—. Profeso, entre otras cosas menos útiles, el arte de la dentistería. ¡Maldito sea el perro! —interpoló—. ¡Cállate, bestia! Aúlla de tal modo que mis señoras apenas podrán oír ni una sola palabra. Su noble amiga, la joven dama a vuestra derecha, tiene dientes muy afilados… Largos, finos, puntiagudos, como una lanza, como una aguja; ¡ja, ja! Con mi vista aguda y certera, mirando hacia arriba, lo he visto claramente; pues bien, si resulta que esto molesta a mi joven señora, y pienso que sí, aquí estoy yo, aquí está mi lima, aquí mi punzón, aquí mis pinzas; los voy a redondear y a hacer romos, si mi señora lo desea; ¡no más dientes de pez, sino de hermosa joven que es! ¿Eh? ¿Se ha degustado la joven dama? ¿He sido demasiado atrevido? ¿La he ofendido? (1980: 41) [42]

En estos fragmentos se da una transposición importante. En *Alucarda,* se cambia el elemento de los colmillos por la presencia de una daga. López Moctezuma hace un uso mínimo de la succión de la sangre para constituir a su vampira; en lugar de unos afilados colmillos, el cineasta mexicano hace uso del cuchillo. No es gratuito que este artefacto venga del saltimbanqui. Recordemos que en escenas posteriores es este cuchillo, esta lágrima, la que sellará el pacto sanguíneo con el diablo. Encontraremos que aparece de nueva cuenta el gitano, ahora en el cuarto del convento de las jóvenes y corta a cada una de las protagonistas, arriba del pecho, para dar a ambas a probar la sangre de su compañera. No hay colmillos, pero está presente la hematofagia, así como una subversión de los elementos rituales y simbólicos cristianos. La cortada en el pecho remite a la herida de la lanza en el costado de Cristo. La daga en el pecho toma el lugar de la lanza crística y funciona, a un tiempo, como motivo anunciatorio (Justine y Alucarda serán crucificadas para ser exorcizadas) y convierte el martirio en un acto ritual sexual.

La imagen del saltimbanqui pone en evidencia los esfuerzos de López Moctezuma por ofrecer un imaginario temático visual que podemos ubicar dentro de la tradición del terror del siglo XIX (un ser grotesco que parece tener la llave de lo sobrenatural en un ambiente más bien europeo) y que contrasta de manera contundente con otras producciones góticas cinematográficas mexicanas. Así, López Moctezuma logra erigir un discurso abiertamente anticatólico (como en el caso de Matthew Lewis en *El monje* [*The Monk*], 1796) lleno de imágenes en las que la violencia se expresa en más de un sentido (no sólo es la sangre, es también una violencia simbólica e idiosincrática, es ver a las monjas flagelarse o un altar y cruces en llamas) y que transgreden el sistema moral mexicano (transgresión presente en la tradición gótica y posible gracias a su condición "periférica"). Su obra es una mezcla de tradiciones que crean un horror y un terror, que si bien sucede en Estiria, Rumania o el Desierto de los Leones, logra apropiarse de los constitutivos del terror europeo y resignificarlos en una sensibilidad nacional.

Vayamos ahora hacia una escena en la que aparece Angélica rezando, mientras Justine y Alucarda son conducidas al bosque por una mujer desnuda. Otra mujer, también desnuda, recibe con especial atención a Justine y pareciera que Alucarda fuera, ya y desde un principio, parte de la ecuación diabólica. Ambas jóvenes son rodeadas por cuerpos desnudos que parecen bailar a su alrededor. Se intercalan escenas de Angélica en una especie de trance y dolor. Las mujeres desnudas pronuncian nombres de demonios, aparece una figura con cabeza de cabra que interrumpe el beso de Justine y Alucarda para unir sus manos en una especie de boda macabra. Mientras aparecen escenas de Angélica llorando sangre, en el bosque comienza una orgía. El pacto satánico no es de forma alguna parte de la narrativa vampírica de Le Fanu; sin embargo, en esta secuencia se muestra el uso de un imaginario anticatólico que está presente en la tradición de la literatura de terror dentro de la tradición gótica.

Alucarda y Justine se revelan como sirvientes de Satanás y deben ser exorcizadas. Pasamos a una escena, con un sentimiento similar al de películas como *The Devils* (1971) de Ken Russell, en la que vemos a las monjas en trance y a Alucarda invocando al diablo; uno de los curas la golpea, dejándola inconsciente y el padre Lázaro se centra en el exorcismo

de Justine. La desnudan para buscar la marca del diablo (un pretexto para exponer, de nueva cuenta, la desnudez de Susana Kamini, ya que nunca se busca dicha marca)[43] y comienzan a torturarla clavándole un punzón en el abdomen (reminiscencia de la estaca fálica, representación de un poder falocéntrico que se impone sobre un cuerpo desregulado), y muere Justine. Después de esto, Alucarda es rescatada por un doctor y llevada a la casa de éste, en donde se encuentra Daniela, su hija.

La fascinación que profesa Alucarda hacia Daniela casi al momento de verla (y a Justine, por supuesto), me parece uno de los elementos clave para vincular *Alucarda* con *Carmilla*. En ambas historias tenemos vampiras, Alucarda y Carmilla y, como se ha mencionado, las vampiras protagonistas son un tanto raras, tanto para Le Fanu, representante de un periodo temprano de la vampirología, como para López Moctezuma. Incluso si, en el caso de la literatura, podemos encontrar ejemplos como la Aurelia de Hoffmann, lo vampírico femenino se expresa de manera más plena en épocas más recientes: recordemos "la versión de Kipling del vampiro con presas exclusivamente masculinas, como un refinamiento moderno" (Nethercot, 1949: 32).[44] En el caso de López Moctezuma, la condición y explotación de las actitudes lésbicas del personaje se inscriben en la tradición cinematográfica del *exploitation cinema*.[45] No es nuevo, pero tampoco es común y es muy transgresor. Recordemos cintas como *Amores de vampiros* (*The Vampire Lovers*) de 1970, de Roy Ward Baker (otra adaptación de *Carmilla*); *La novia ensangrentada*, de Vicente Aranda, de 1971 (también adaptación de *Carmilla*); *Mais ne nous délivrez pas du mal* (1971), de Joel Seria; *Vampyres*, de 1974, de Joseph Larraz; o la infame *Satánico pandemónium*: *la sexorcista* (más en la línea de la *nunsploitation*) de Gilberto Martínez Solares, de 1975. Asimismo, las víctimas principales, Laura y Justine (y en este caso Daniela) son mujeres. Esta restricción sexual, de mujer a mujer, se vuelve un tema provocador.

Sabemos que existe una articulación necesaria y mutua entre el sujeto y los valores; en esta relación el tema orbita a su alrededor y crea un perfil que es susceptible de ser completado por una ideología (Pimentel, 2012: 258). En este nivel de significación, Alucarda es susceptible de resumir el tema y de tener distintos niveles de figuración como un tipo y como un personaje individual. Atrae valores ante una postura que el director tacha de

ignorante y supersticiosa, así como de representar estas críticas mediante el personaje de Tina Romero. Existe, a mi parecer, un diálogo importante que se establece entre el sistema moral de una institución religiosa, que puede caer en lo hermético, dogmático y retrógrada, y una postura "antinatural". La figura de la lesbiana, desde una postura benjaminiana y como un sujeto heroico de la modernidad, se muestra como ideal para profesar la crítica contundente a valores "arcaicos" que el director ve como establecidos (valor entendido en su categoría moral, no como parte de una semántica).

Escenas más adelante vemos cómo una monja que ha muerto es llevada al altar por un padre para ser decapitada. La decapitación, es cierto, es uno de los motivos recurrentes de la tradición gótica vampírica, y es importante mencionar que se encuentra presente en ambos textos. En el capítulo quince se encuentra el siguiente pasaje:

> Ahí estaban, pues, todas las pruebas admitidas de vampirismo. En consecuencia, el cuerpo, de acuerdo con la vieja práctica, fue levantado, y una afilada estaca clavada en el corazón del vampiro, que, en aquel momento, profirió un agudo chillido, en todos los sentidos semejante al de una persona viva que sufre la más extrema angustia. Luego se le cortó la cabeza, y del cuello cortado surgió un torrente de sangre. (1980: 106) [46]

Finalmente, después de que Justine regrese a la vida como vampiro (dentro de un ataúd lleno de sangre, ataúd que aparece hacia el final del texto de Le Fanu), vuelva a morir con esta nueva identidad, y de que todos los personajes se congreguen en el convento para el ocaso de la historia, Alucarda aparece incendiándolo todo con sus poderes demoniacos. La cruz del altar principal se enciende y las monjas improvisan una cruz con el cuerpo inerte de Angélica, visión que vence por fin a Alucarda. Cortamos a un plano en el que vemos la cruz consumirse. La imagen de la cruz en llamas es muy poderosa y atenta contra el imaginario simbólico del espectador. Recordemos que desde una perspectiva simbólica, la cruz es el eje del mundo, el centro místico del cosmos. Alucarda prendiendo fuego desorbita el núcleo de creencias de los personajes (y del espectador). La cruz es, asimismo, el puente o escalera por la que las almas suben hacia Dios (Cirlot, 2001: 157). Alucarda trata de cortar toda conexión con lo divino, mediante la cruz en llamas.

La reforma y uso que hace López Moctezuma de las convenciones de un cuerpo de motivos, símbolos, temas y acumulación de referencias

intertextuales denotan un ímpetu artístico y una postura teórica que constituye también la reconfiguración de la literatura de terror misma (en una relación de sinergia en donde la interacción de ambos lados afecta la totalidad de la reacción).[47] En cineastas como Del Toro, Ulises Guzmán y Lex Ortega, entre otros, la visión de López Moctezuma ha instaurado una nueva tradición en el cine de terror mexicano, la cual fue resignificada y dislocada para crear algo más, una especie de retórica cinematográfica, una sintaxis de la mujer dentro del campo del terror cinematográfico mexicano y una escuela que puede ver aún pupilos.

Obras mencionadas

ANDREW, Dudley. (1984). *Concepts in Film Theory*. Nueva York: Oxford University Press.

ARANDA, VICENTE (dir.). (1972). *La novia ensangrentada*. España: Morgana Films.

BAKER, ROY WARD (dir.). (1970). *The Vampire Lovers*. Estados Unidos/Reino Unido: Hammer Film/American International.

BARBACHANO PONCE, Miguel. (1997, 20 de agosto). “Juan López Moctezuma”. *La Jornada*, (28).

BARTHES, Roland. (1994). “De la obra al texto” (C. Fernández Medrano, trad.) en *El susurro del lenguaje. Más alla de la palabra y de la escritura* (73-82). Barcelona: Paidós.

BOTTING, Fred. (2001). *Gothic*. Londres: Routledge.

CAMPRA, Rosalba. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Editorial Renacimiento.

CARROLL, Noël. (2004). *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart*. Londres: Routledge, Taylor & Francis.

CIRLOT, Juan Eduardo. (2001). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

CONNOR, J. D. (2007). “The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today”. *M/C Journal*, 10 (2). Disponible en: journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php

DREYER, CARL (dir.). (1932). *Vampyr.* Alemania/Francia: Tobis-Filmkunst.

GENETTE, Gerard. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto, trad.) Madrid: Taurus.

GIDDINGS, Robert y E. Sheen (eds.). (2000). *From Page To Screen: Adaptations of the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.

GREENE, Doyle. (2005). *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*. Jefferson (NC): McFarland.

HOGLE, Jerrold (ed.). (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

HOUGH, John (dir.). (1971). *Twins of Evil*. Reino Unido: Hammer Film.

HUTCHEON, Linda. (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.

KRISTEVA, Julia. (1969). *Semiótica I*. (José Arancibia Martín, trad.) Madrid: Fundamentos.

_____. (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" en D. Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1-24). La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

LEITCH, Tomas. (2007). *Film Adaptation and its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LOMELÍ, Alejandra. (2012). "Un recorrido por el cine de terror mexicano". Disponible en: izq.mx/noticias/29/10/2014/un-recorrido-por-el-terror-en-el-cine-mexicano/

LÓPEZ MOCTEZUMA, Juan (dir.). (1975). *Mary, Mary, Bloody Mary*. México/Estados Unidos: Cinema Management/Proa/Translor.

_____. (1977) *Alucarda*. México: Yuma Films/Films 75.

MCFARLANE, Brian. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford. Clarendon Press.

NAREMORE, James (ed.). (2000). *Film Adaptation*. Londres: Athlone Press.

NETHERCOT, Arthur H. (1949). "Coleridge's 'Christabel' and Lefanu's 'Carmilla'". *Modern Philology*, 47 (1), 32-38.

PEDRAZA, Pilar. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1), 215-229.

_____. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.

_____. (2012). *Constelaciones I*. México: Bonilla Artigas.

PRINCE, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

PUNTER, David (ed.). (2012). *A New Companion to the Gothic*. Sussex: Wiley-Blackwell.

QUIRARTE, Vicente. (2003). *Sintaxis del vampiro*. México: Verdehalago.

RICOEUR, Paul. (1995). *Tiempo y Narración 1*. (Agustín Neira, trad.) México: Siglo XXI.

ROPER, Derek. (1978) *Reviewing Before The Edinburgh*. New Jersey: University of Delaware Press.

SAGE, Victor y Allan Lloyd Smith (eds.). (1996). *Modern Gothic*. Nueva York. Manchester University Press.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

SANDERS, Julie. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Nueva York: Routledge.

SEGER, Linda. (1992). *The Art of Adaptation. Turning Fact and Fiction into Film*. Nueva York: Henry Holt and Co.

SHERIDAN LE FANU, Joseph. (1980). *Carmilla*. (Emilio Olcina, trad.). Barcelona: Fontamara, 1871.

_____. (2008). *In a Glass Darkly*. Nueva York: Oxford University Press.

_____. (2010). *Carmilla*. Canada: Penguin Group, 1871.

_____. (2013). *Carmilla by Joseph Sheridan Le Fanu. A Critical Edition*. Nueva York: Syracuse University Press, 1871.

SIRUELA, Jacob. (2010). *Vampiros*.Girona: Atalanta.

STAM, Robert. (2000). “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation” en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.

_____. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. (Florencia Talavera, trad.) México: UNAM.

STEVENS, David. (2000). *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

SUBOURAUD, Frédéric. (2010). *La adaptación: el cine necesita historias*. (Alicia Capel Tatjer, trad.) Barcelona: Paidós.

VANOYE, Francis y Anne Goliot-Lété. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. (Monique Perriaux y Vicente Carmona, trads.) Madrid: Abada.

WALPOLE, Horace. (2004). *The Castle of Otranto*. Nueva York: Dover, 1764.

WEST, Nancy M. (2013). "On Celluloid Carmillas" en K. Costello-Sullivan (ed.), *Carmillaby Joseph Sheridan Le Fanu. A Critical Edition* (138-150). Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press.

ZERMEÑO-VARGAS, Carlos Gerardo. (2015). "Vínculos de sangre: de *Carmilla* y *Dracula* a *Alucarda*". *La Colmena*, (86). Disponible en: lacolmena.uaemex.mx/article/view/5308?fbclid=IwAR3_otSikG_tQwEC6BYPSCsqkVWblGjbTvQR88-zydmbTcantdgGsBL4sII

Notas de *De lo popular a la (o)culto: la adaptación de un texto de terror popular al cine de culto mexicano,* Carmilla *y* Alucarda

---

1. El término "relato", de manera sucinta y según Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* (1998), se puede definir como la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional (1998: 10). En esta misma línea, Pimentel cita a Paul Ricoeur diciendo que el mundo de la ficción nos conduce al corazón mismo del mundo real de la acción (Ricoeur en Pimentel, 1998: 10).

2. Para partir de terrenos más concretos y con un sustento académico más claro, entendemos "historia" como una consecución de representaciones de acciones y eventos dentro del campo concreto de la literatura, en otras palabras, una representación lingüística de una sucesión de acontecimientos ficticios o reales en donde se da lugar a la interacción humana. En este contexto, la historia se equipara con el concepto de relato, según lo que retoma Pimentel en *El relato en perspectiva*.

3. Un género se constituye a partir de características generales comunes. Lo característico de cada adaptación (literaria al cine) es que, a pesar de los potenciales infinitos de la interpretación, convierte los signos verbales a un nuevo contexto semiótico a través de las múltiples prácticas discursivas de la cultura.

4. "Given the large number of adaptations in all media today, many artists appear to have chosen to take on this dual responsibility: to adapt another work and to make of it an autonomous creation."

5. Aquí se debe hacer la mención de que el cine cuenta con recursos propios para representar la interioridad. Además de la voz en *off*, podemos encontrar mediante la edición o el uso de secuencias (a veces metafóricas) las representaciones del pensamiento de los personajes. No hay textos más representables que otros, actualmente todo es posible.

6. Dentro del mundo de conceptos, temas, motivos y razones que componen el gótico, existen dos términos fundamentales para la construcción y comprensión de este género: terror y horror. Aunque se consideran sinónimos, dentro del campo de la literatura, no son lo mismo. El terror, en sus manifestaciones sublimes, se asocia con la elevación propia, personal, con los placeres de lo imaginativo, con lo que trasciende el miedo y, por eso, renueva y refuerza el sentido de valor social. El horror se relaciona con lo sobrenatural que invade el día a día. Las experiencias inexplicables que se dan dentro del contexto más cotidiano. El horror es el sentimiento de repulsión y miedo que acaece después de ver o escuchar algo extraño. Por otro lado, el terror se describe como la sensación de que algo maligno está por suceder, el sentimiento de anticipación de la tragedia, lo que se encuentra antes de la experiencia poblada de horror (Varma en Roper, 1978: 141). Podríamos decir que el horror se identifica más con el shock, mientras que el terror se relaciona con lo sublime: "el terror expande el alma y despierta las facultades a un grado superior de vida, mientras que el horror las controla, congela y casi las aniquila" ("Terror expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life, whereas horror controls, freezes and nearly annihilates them" [Radcliffe en Stevens, 2000: 53]).

7. "This recurrent pattern of primitive thinking, appearing from the period from about 1760 to 1830, is symptomatic of the sudden dislocation, challenge to or loss of faith in the theological interpretation of nature before there was a scientific one to replace it."

8. "The continuum that links the gothic to the 'domestic novel' is marked by the fact that however arcane or historic the setting, it is always linked to the desire of contemporary readers. At once escapist and conformist, the gothic speaks to the dark side of domestic fiction: erotic, violent, perverse, bizarre and occasionally connected with contemporary fears."

9. "Eve Kosofsky Sedgwick's book on Gothic conventions disclosed the textuality of genre, the play of narrative surfaces and metaphors that undermine assumptions of depth and hidden meaning. The link between textuality, power and desire in Gothic fiction has been theorised by Jerrold Hogle, and a recent book, *Gothic Writing* (1993), by Robert Miles, has examined the discursive frameworks enabling the production of earlier Gothic writing. Several critical essays on specific Gothic texts have begun to interpret the genre's relation to notions of identity, sexuality, power and imperialism. Indeed, from the eighteenth century onwards, Gothic texts have been involved in constructing and contesting distinctions between civilization and barbarism, reason and desire, self and other. [...] Gothic texts produce, reinforce and undermine received ideas about literature, nation, gender and culture."

10. Los datos bibliográficos del texto de Guillén citado por Pimentel son los siguientes: Guillén, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

11. Pienso, por ejemplo, en el caso de la película de Alex de la Iglesia *Balada triste de trompeta*, de 2010. En esta cinta podemos encontrar que el tema son los celos y el motivo el del payaso. La ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, que es antecedente del verismo, contiene elementos más crudos presentes en *Balada triste de trompeta*. Encontramos a un hombre, un payaso, celoso de su esposa, quien se enamora de otro payaso. En ambos casos, la ópera y la cinta, existen la ira, la muerte y la envidia, gracias al uso de los temas. Así, Balada triste de trompeta puede leerse como una reescritura de *Pagliacci*.

12. La copresencia se mueve entre lo más obvio: desde la cita hasta el ámbito de la alusión, la cual se descubre por el lector entrenado, no es dicha directamente y supone un conocimiento por parte del lector. Con respecto a la cita, podemos encontrar en *Alucarda* diálogos enteros que pertenecen a la obra de Le Fanu, lo que hace que la película se inscriba en cierta tradición del gótico.

13. Todo lo que acompaña el texto: títulos, subtítulos, prefacio, epílogo, el texto mismo en otro nivel (en el *Ulises* de James Joyce el título orienta una lectura).

14. Debido a la aparición de monjas y el convento como parte central de *Alucarda*, es considerada como parte del subgénero del *eurotrash* y del *nunsploitation*. El *eurotrash* es un término derogatorio con el que se denominan los filmes, provenientes del Viejo Continente o ambientados en él, que contaban con una producción modesta y buscaban excitar los más bajos instintos con toques de sexo gratuito y violencia explícita. Asimismo, el *nunsploitation* es un subgénero del cine basura en el que las historias violentas y sensuales son protagonizadas por monjas.

15. "For López Moctezuma, recognizable horror and exploitation film genre conventions would become a vehicle for experimental films, and in his way López Moctezuma specifically distanced himself from popular Mexican horror cinema. 'The Mexican tradition for such films is very simplistic and very conformist, in my opinion, despite their surface delirium. I don't really like them very much… I think my films much more belong in the surrealistic tradition than in the Mexican one.' The iconoclastic work of López Moctezuma would radically depart from traditional mexploitation films and demonstrate, as noted Mexican film director Guillermo del Toro observed, 'Horror could be done in Mexico in a different way than just masked wrestler movies with tongue in cheek.'"

16. No estoy seguro de que *Carmilla* sea "seemingly apolitical", pero esto es una discusión para otro momento.

17. "In writing about this process, Linda Hutcheon notes that the film version typically dilutes the political valence of its source text. Quite the reverse here—for in *Alucarda*, we can see how a seemingly apolitical novella can be reactivated for political purpose, in this case to explore religious dissension in Mexico during the 1960s and 1970s."

18. “Nothing can be more picturesque or solitary. It stands on a slight eminence in a forest. The road, very old and narrow, passes in front of its drawbridge, never raised in my time, and its moat, stocked with perch, and sailed over by many swans, and floating on its surface white fleets of water lilies. Over all this the schloss shows its many-windowed front; its towers, and its Gothic chapel. The forest opens in an irregular and very picturesque glade before its gate, and at the right a steep Gothic bridge carries the road over a stream that winds in deep shadow through the wood.” (Le Fanu, 2013: 4)

19. “It’s a little girl, my lady. And she is beautiful.”

20. “‘I have many journals, and other papers, written by that remarkable man; the most curious among them is one treating of the visit of which you speak, to Karnstein. The tradition, of course, discolors and distorts a little. He might have been termed a Moravian nobleman, for he had changed his abode to that territory, and was, beside, a noble. But he was, in truth, a native of Upper Styria. It is enough to say that in very early youth he had been a passionate and favored lover of the beautiful Mircalla, Countess Karnstein. Her early death plunged him into inconsolable grief. It is the nature of vampires to increase and multiply, but according to an ascertained and ghostly law. Assume, at starting, a territory perfectly free from that pest. How does it begin, and how does it multiply itself? I will tell you. A person, more or less wicked, puts an end to himself. A suicide, under certain circumstances, becomes a vampire. That specter visits living people in their slumbers; they die, and almost invariably, in the grave, develop into vampires. This happened in the case of the beautiful Mircalla, who was haunted by one of those demons. My ancestor, Vordenburg, whose title I still bear, soon discovered this, and in the course of the studies to which he devoted himself, learned a great deal more.’” (2013: 91)

21. “Ordeal and Execution”

22. “The grave of the Countess Mircalla was opened; and the General and my father recognized each his perfidious and beautiful guest, in the face now disclosed to view. The features, though a hundred and fifty years had passed since her funeral, were tinted with the warmth of life. Her eyes were open; no cadaverous smell exhaled from the coffin. The two medical men, one officially present, the other on the part of the promoter of the inquiry, attested the marvelous fact that there was a faint but appreciable respiration, and a corresponding action of the heart. The limbs were perfectly flexible, the flesh elastic; and the leaden coffin floated with blood, in which to a depth of seven inches, the body lay immersed” (2013: 93).

23. “Her Habits—A Saunter”

24. “‘Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your dear heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die—die, sweetly die—into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love; so, for a while, seek to know no more of me and mine, but trust me with all your loving spirit.’” (Le Fanu, 2013: 29)

25. “I live in your warm life”

26. ALUCARDA. Are you afraid of dying?

JUSTINE. Yes, everyone is.

ALUCARDA. I mean dying loving each other, dying together so we may live as one forever, with the same blood always flowing through our veins. Darling, darling Justine, **I live in you**. Would you die for me? I love you so! I have never been in love with anyone, and never shall. Unless is with you.

JUSTINE. Do you mean that?

ALUCARDA. You’re quite right to ask. You don’t know how dear you are to me, the time is very near when you will love me as much as I love you.

27. “in terms of blood, sacrifice and fatal possession.”

28. “You will think me cruel and selfish, but love is always selfish. You don’t know how jealous I am. You must love me to death!”

29. “‘But I am under vows, no nun half so awfully, and I dare not tell my story yet, even to you. The time is very near when you shall know everything. **You will think me cruel, very selfish, but love is always selfish**; the more ardent the more selfish. **How jealous I am** you cannot know. You must come with me, **loving me, to death**; or else hate me and still come with me and hating me through death and after. There is no such word as indifference in my apathetic nature’” (2013: 44).

30. “‘absolutely beautiful’” (2010: 27).

31. “fine dark eyes” (2010: 31).

32. “little mole on her throat” (2010: 46).

33. “‘the prettiest creature I ever saw’” (2010: 27).

34. “Lucy Westenra, died in 1850, fifteen years ago, Justine, our age. Let’s swear by her.”

35. Con esto quiero referirme a que en ningún momento dentro de la línea narrativa de Drácula existe el tiempo para que Lucy huya hacia el Desierto de los Leones, dé a luz y vuelva para su final a manos de Van Helsing.

36. “‘you must die—everyone must die; and all are happier when they do’” (2010: 38).

37. “you have to die, everybody has to die, but there can be happiness beyond death”

38. “In the meantime, the mountebank, standing in the midst of the courtyard, raised his grotesque hat, and made us a very ceremonious bow, paying his compliments very volubly in execrable French, and German not much better” (Le Fanu, 2010: 34).

39. “‘would you like to buy an amulet, a very effective charm against demons, demons, which are running around like wolves in these woods?’”

40. “Will your ladyships be pleased to buy an amulet against the oupire, which is going like the wolf, I hear, through these woods?” (2013: 34).

41. GYPSY. You seem amused my lady, look! This small knife was once the tear of a gypsy girl, what strange eyes this girl has, deep sharp, mysterious! Like the birds of the forest. I see your dream clearly, your past and future, you have come from the dew in the forest and there they will be waiting for you. Strange creatures they are and you must take care. If it obsesses the young lady, and I think it must, here I am, and here is my box of charms. If the lady wishes so, I shall make her free for such a dream, and if the dream should come true I shall be expecting her…Have I been too bold? Did I offend her?

42. “‘See here, my lady,’ he said, displaying it, and addressing me, ‘I profess, among other things less useful, the art of dentistry. Plague take the dog!’ he interpolated. ‘Silence, beast! He howls so that your ladyships can scarcely hear a word. Your noble friend, the young lady at your right, has the sharpest tooth,—long, thin, pointed, like an awl, like a needle; ha, ha! With my sharp and long sight, as I look up, I have seen it distinctly; now if it happens to hurt the young lady, and I think it must, here am I, here are my file, my punch, my nippers; I will make it round and blunt, if her ladyship pleases; no longer the tooth of a fish, but of a beautiful young lady as she is. Hey? Is the young lady displeased? Have I been too bold? Have I offended her?’” (2013: 35)

43. Aquí también hay una correspondencia tanto con la iconografía sobre las brujas, como con *Christabel* (1816), de Samuel Taylor Coleridge, ya que Geraldine tiene también una marca.

44. “Kipling’s version of the vampire, with her exclusively male quarry, is a purely modern refinement.”

45. El *exploitation cinema* es un tipo de cine que buscaba, o busca, un éxito económico al explorar temas lóbregos, sangrientos, sexuales o controversiales y de moda. Cine como el *grindhouse*, las

cintas italianas de caníbales de los setenta, los filmes de zombies (los de Fulci o Lenzi, por ejemplo) o el *rape and revenge* son muestra de esto.

46. “Here then, were all the admitted signs and proofs of vampirism. The body, therefore, in accordance with the ancient practice, was raised, and a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person in the last agony. Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck” (Le Fanu, 2013: 94).

47. Una vez que la obra literaria, *Carmilla* en este caso, ha sido interpretada por el adaptador, la percepción de ésta no es la misma. Las revisitaciones a esta obra de Le Fanu tendrán un halo de la visión de López Moctezuma.

(Des)Conociendo al Otro/monstruo en *Kindred* de Octavia E. Butler

Estefanía Vázquez
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Las obras de Octavia Estelle Butler, escritora afroestadounidense de ciencia ficción, han sido reconocidas y analizadas por un sinnúmero de estudiantes, escritores y críticos literarios. Las series de novelas *Patternist*, *Lilith's Brood* y *Parable*, así como su novela individual *Fledgling* y la colección de cuentos *Bloodchild and Other Stories* han permitido crear un gran acervo de perspectivas que tienen su origen en los estudios de géneros populares (en este caso, la ciencia ficción), la crítica feminista y la literatura afroestadounidense. *Kindred* (1979), en comparación con las otras obras literarias clasificadas como ciencia ficcionales, es una de las novelas individuales de Butler que juega con los límites génericos y es categorizada como un híbrido entre memoria, novela de fantasía y narrativa contemporánea de esclavos (Crossley, 2003: 265). No obstante, algunos críticos afirman que *Kindred* es una novela de ciencia ficción debido a la presencia del viaje en el tiempo de la protagonista de la historia, pero no analizan en gran medida la relevancia de este género popular. Es por ello que en este trabajo analizo cómo funciona la ciencia ficción en esta obra de Butler. Para comprender qué es lo que realmente sucede al estudiar este texto literario desde la lente ciencia ficcional, es necesario tener un panorama general de la trama de la novela.

Butler, en *Kindred*, enfatiza la relación entre presente y pasado al trasladar periódicamente al pasado esclavista (1815-1831) a Dana Franklin, una mujer huérfana afroestadounidense de clase media, contemporánea del año 1976, para que experimente en carne propia la esclavitud de sus ancestros. Para ello, Dana debe proteger a su antepasado, un hombre blanco esclavista (quien es un niño en el primer viaje de Dana y va creciendo con cada encuentro), para asegurar su propia existencia en el futuro (su presente). Sin embargo, para Butler no sólo basta con confrontar a Dana (y en el transcurso de la novela a su esposo Kevin, un hombre blanco) con un pasado que presenta situaciones difíciles y desafiantes, en el cual tiene que

desenvolverse, adaptarse y sobrevivir, sino que la protagonista debe dejar parte de ella en ese pasado (su brazo izquierdo) al regresar al presente y finalizar con su viaje en el tiempo. La relevancia de este viaje posee una enorme carga de significado, ya que éste está estrechamente relacionado con la fragmentación física y psicológica de Dana. La protagonista no sólo necesitará experiencias, sino marcas latentes que funcionen como recordatorios de su pasado.

Estas características han centrado los estudios alrededor de *Kindred* en los siguientes aspectos:[1]

- La importancia de su construcción como una narrativa de esclavos desde la perspectiva de una mujer afroestadounidense
- La responsabilidad que recae en Dana al cargar con el peso de la historia del pasado esclavista
- La (re)construcción de la identidad y de la comunidad afroestadounidense
- La interpretación de la novela como una metaficción historiográfica
- La violencia representada en las relaciones de mestizaje y poder en el contexto sociocultural al que es trasladada Dana.

De este modo, al tener una visión de lo que se ha hecho con *Kindred*, el objetivo de este artículo es dar un giro al análisis de la novela al leerla a la luz de la ciencia ficción. No obstante, si bien es cierto que abordaré en primer lugar las características principales que permiten estudiar la novela de Butler como parte del género de ciencia ficción, me enfocaré en la caracterización de Dana como un monstruo, un ser híbrido extraño, Otro, que es desconocido y marginado por las personas del pasado al que es trasladada, y que, al finalizar su viaje, es también un individuo ajeno en su presente. Para esto, el testimonio de Dana será el medio que filtra los estereotipos con los que es identificada. Asimismo, pretendo mostrar cómo Dana, al estar consciente de su otredad y su desdoblamiento durante el viaje, puede visualizar a los que la consideraron extraña como los verdaderos monstruos contaminados con prejuicios raciales y sexistas. Esta lectura permitirá reforzar el valor que tiene la ciencia ficción al explorar la

construcción de la Otredad, las problemáticas que existen alrededor de la identidad de un individuo y la aceptación de la diferencia al entrar en contacto con lo desconocido.

Pero antes de conocer el mundo diegético al que Dana es trasladada, es importante notar cómo es que la obra de Butler puede ser leída como un texto de ciencia ficción. Darko Suvin, en su texto “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, indica que la ciencia ficción es: “Un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de extrañamiento y cognición, y cuya herramienta formal es un marco de referencia alterno al ambiente empírico del autor” (1976: 62).[2] Suvin nombra esta herramienta *novum* (1976: 59), un elemento que debe poseer una justificación lógica y racional de su existencia (*cognition*) y que a la vez permite confrontar al lector, y en ocasiones a los personajes mismos, con una realidad que le es extraña y que como resultado puede ser reconocida como diferente, otra (*estrangement*). Además, Robert Scholes describe este tipo de literatura como “cualquier ficción que nos ofrece un mundo clara y radicalmente discontinuo de aquel que conocemos, pero que nos regresa a confrontar ese mundo conocido de una manera cognitiva” (en Roberts, 2000: 10).[3] En consecuencia, puede decirse que *Kindred* es un texto de ciencia ficción ya que sitúa al lector en un contexto (espacio y tiempo) diferente a su realidad tangible y hace una crítica social y cultural al mundo en el que el lector se desenvuelve. Dana, al igual que el lector, tendrá que confrontar una realidad alterna para ser consciente de lo que sucede en ese contexto diferente.

El espacio y tiempo que utiliza Butler para posicionar a Dana es un periodo histórico relevante. Sin embargo, para poder adentrarnos en él, no podemos pasar desapercibida la causa que provoca esta historia: el viaje en el tiempo que conecta a Dana con su pasado. El viaje en el tiempo es una herramienta útil que posee el texto para que podamos interpretar *Kindred* como una obra de ciencia ficción. El viaje permite desconocer y conocer individuos y espacios extraños, y fragmenta pero también une las realidades en las que Dana es puesta a prueba. Si regresamos a la función del *novum* que describe Suvin y cómo éste tiene una razón de existir en la ciencia ficción, considero pertinente indicar que el viaje en el tiempo es ese *novum* que confronta a Dana con una realidad extraña a pesar de que es conocida

indirectamente (Dana al igual que el lector conoce los sucesos de aquel pasado esclavista). Asimismo, si bien es cierto que tenemos conocimiento del periodo histórico específico de tiempo en el que la novela transcurre, Dana es trasladada a una distopía del pasado. Nadine Flagel respalda esta idea al argumentar que "en un relato de esclavitud bien investigado, Butler produce una distopía (una narración de dislocación y reprogramación en un ambiente hostil para la existencia humana) que es diferente de las pesadillas urbanas de la mayoría de la ficción especulativa" (2012: 228).[4]

Aunque el mismo viaje no tiene una explicación científica de su existencia en la obra de Butler, sí tiene una lógica racional. En "The River", la primera de las seis partes de la novela en las que viaja a esta distopía pasada, Dana no concibe darle nombre a su experiencia:

> Comencé a sentirme mareada, nauseabunda. La habitación parecía desvanecerse y oscurecerse alrededor de mí. Me mantuve de pie por un momento sosteniéndome de un librero y preguntándome qué estaba mal, entonces finalmente me colapsé sobre las rodillas. […] La casa, los libros, todo desapareció. De pronto, estaba afuera hincada en el suelo debajo de los árboles. (Butler, 2003: 13)[5]

Tampoco logra explicar a Kevin o a su antepasado Rufus (en "The Fire") la causa que provocó este suceso:

> "Es la única respuesta que tengo. Estaba en casa, después inesperadamente, estaba aquí ayudándote. No sé cómo sucedió, cómo me trasladé de esa manera, o cuándo sucederá. No puedo controlarlo." […] "Probablemente mi esposo vio lo mismo. Él me dijo que cuando vine hacia ti, me esfumé. Sólo desaparecí. Y entonces más tarde reaparecí." (Butler, 2003: 23-24).[6]

Dana no consigue explicar lo que sucede, ella no tenía planeado viajar en el tiempo para conocer otros espacios. Sin embargo, el viaje en el tiempo está ahí para que Dana se conozca y entienda como individuo e irrumpa en la vida de los personajes de esa sociedad que carece de igualdad. Además, este viaje permite introducir a Dana a un mundo como el que describe Robert Scholes: un espacio y contexto que aliena pero que también regresa primordialmente al presente contemporáneo de Dana y al presente en el que vivimos.

Tras hablar de la función del viaje en el tiempo y su relación con los mecanismos narrativos de la ciencia ficción, ahora me enfoco en la caracterización de Dana como Otro. Si dejáramos de lado un poco los lazos

de sangre que unen a Dana con Rufus Weylin, pero no el desequilibrio de las jerarquías de poder social, racial y de género que representa Butler en su texto en ese tiempo histórico específico, podríamos visualizar sin gran dificultad el rol de Dana como ser extraño y monstruoso. Esto no quiere decir que eliminar la relación de familia entre Dana y Rufus evite presentar a la protagonista como un ser alienado, sino que dejar de lado esta característica de la novela permite enfatizar la distancia que Dana tiene con aquel tiempo y espacio distópicos del pasado, y hace más tangibles las relaciones humanas fragmentadas que están plasmadas en la novela. Muchos críticos han analizado de formas distintas la caracterización y la fragmentación corporal de Dana,[7] pero mi análisis, además de notar la violencia física que sufre la protagonista, toma en cuenta y enfatiza los diferentes roles que va adquiriendo a partir de la perspectiva de los individuos que residen en el pasado.

Dana, al viajar en el tiempo, alterna personalidades y gradualmente pierde la humanidad que la caracterizaba antes del viaje. Butler la coloca en una posición compleja ya que a los ojos de los demás no es un individuo bien definido; su construcción no está limitada a un género, una raza o un cuerpo material estable. Estas características son las que me llevan a visualizarla como un híbrido o un ser monstruoso en tanto que transgrede las fronteras rígidas de una distopía autoritaria y segregativa. Dana es de alguna forma aquel ser “abyecto” que, de acuerdo con Julia Kristeva, “no respeta límites, posiciones ni reglas” y también “altera la identidad, el sistema y el orden” (en Creed, 1994: 8).[8] Asimismo, Dana se inserta dentro de las características de lo monstruoso a las que se refiere Barbara Creed:[9]

> lo monstruoso es producido entre el límite de lo humano y lo inhumano, hombre y bestia […]; en otros el límite es entre lo normal y lo sobrenatural, bueno y malo […]; o lo monstruoso es producido en el límite que separa a aquellos que asimilan sus propios roles de género de aquellos que no lo hacen […]; o el límite es entre el deseo normal y anormal. (1994: 10-11)[10]

De esta manera, al ser redefinida constantemente en su viaje, Dana tiene una identidad borrosa e imprecisa que amenaza un sistema y una comunidad acostumbrada al desequilibrio social y la marginación.

Dana es un ser extraño para los habitantes de ese pasado distópico. La protagonista de *Kindred* es trasladada al pasado seis veces consecutivas

(“The River”, “The Fire”, “The Fall”, “The Fight”, “The Storm” y “The Rope”) y es partícipe de los testimonios, del envejecimiento gradual y de las pérdidas que tienen los personajes, esclavos domésticos que sirven directamente a los Weylin. Entre ellos están Sarah, la cocinera cuyos hijos han sido vendidos por Tom Weylin; Alice, la joven raptada y separada de su esposo Isaac para ser violada y maltratada por Rufus, y que decide suicidarse tras enterarse de que Rufus vendió a sus hijos; Tess, la mujer que lava la ropa, es violada y vendida por Tom Weylin; y Nigel, un joven que sufre con su esposa Carrie y sus hijos la vida sin libertad y maltrato. Estos esclavos creen que Dana es la misma en el tiempo sin percibir realmente la carga de pensamientos que rondan en su cabeza y los constantes miedos que la acechan y la hacen vulnerable:

> Los segundos cuentan cuando algo trata de matarte. No me atrevería a ponerme en peligro con la esperanza de regresar a casa antes de que el hacha caiga. Y si por accidente estuviera en problemas, no me atrevería a sólo esperar pasivamente a ser salvada. Podría terminar regresando a casa en pedazos. (Butler, 2003: 51)[11]

Es verdad que en “The Fight”, y en los capítulos que siguen, Dana tiene un mayor acercamiento con los personajes de la comunidad afroestadounidense, pero de alguna forma no puede decirse que logra consolidar en su totalidad una verdadera pertenencia o identificación con los que la rodean. Incluso, a pesar de que Dana está en contacto con las mujeres de la comunidad esclavizada y es empática con las terribles situaciones que viven diariamente, su posición en la historia le permite tener una vida un tanto flexible, “pacífica” y con algunos privilegios (debido a la relación de parentesco que tiene con Rufus y a la protección que éste le ofrece en los primeros viajes al pasado), aspectos que la ponen en conflicto en distintas ocasiones. Para notar su no identificación y su posición liminar, basta con centrarnos en “The Fire”, capítulo en el que Dana realiza su segundo viaje y se adentra por completo en la realidad extraña con la que tiene que lidiar.

En “The Fire”, el lector conoce que Dana es una mujer afroestadounidense (Butler juega en el Prólogo y en el primer capítulo con la perspectiva del lector, sus prejuicios y conocimientos al no indicar la raza de este personaje): “Má dijo que trató de detenerte cuando vio que me estabas haciendo eso porque tú eras sólo una negra que ella no había visto

antes" (2003: 25),[12] y que es percibida por Rufus y su madre como un hombre debido a su vestimenta. Margaret Weylin, la madre de Rufus, y las esclavas de la casa y la plantación estaban acostumbradas a vestir conforme a la época, con vestidos y faldas largas. Dana, en consecuencia, rompe con el código ya que su atuendo pertenece a otra época y lugar: "'Te vi dentro de una habitación. Pude ver parte del cuarto, y había libros en todas partes, más que en la biblioteca de papá. Tú usabas pantalones como un hombre, justo como estás ahora. Pensé que eras un hombre'" (2003: 23).[13] Es a partir de este punto donde Dana no sólo se nos presenta como una mujer huérfana y citadina del año 1976 sino que comienza a ser percibida como un individuo con una identidad diferente. La identidad travesti (*cross-dressing*) de Dana está definida por su exterior. Charlotte Suthrell menciona que la ropa que uno viste:

> se convierte en parte de la relación transaccional que tenemos con el mundo. Es el medio por el cual la transformación y una vida diferente, un conjunto diferente de valores, características y actividades es adquirido y respaldado. […] Nuestras elecciones de vestimenta son en sí mismas una construcción cultural que tiene demasiadas raíces obvias en la manera en que las personalidades y las elecciones personales son en sí mismas parte del mundo social. (2004: 15-16)[14]

Con esto en mente, uno percibe cómo la ropa de Dana afecta la perspectiva y los estereotipos que los individuos del pasado tienen de ella. Usar pantalones de mezclilla, una blusa y botas no es adecuado dentro del código de vestimenta de las mujeres de ese contexto. Como ejemplo está Carrie, una de las esclavas que no acepta y le parece raro este tipo de ropa:

> Ella asintió, después tiró de mi blusa y de mis pantalones. Me frunció el ceño. ¿Entonces, ése era el problema, el de ella y los Weylin? […] Probablemente era más fácil para la gente de aquí entender que un patrón era demasiado pobre o tacaño para comprarme ropa apropiada que imaginar un lugar donde era normal que las mujeres usaran pantalón. (Butler, 2003: 71)[15]

Es importante tener presente esta caracterización de Dana para colocarla en un plano que alterna entre el género masculino y el femenino. Si bien ésta es una de las particularidades que la hacen un híbrido o monstruo, como lo define Creed, esta caracterización que le adjudican los personajes no resulta ser una cuestión que afecte en gran medida a Dana a pesar de que la haga ver como un individuo diferente a los demás.

Además, al tener estas vestimentas y ser clasificada como un ser masculino por sus proporciones corporales, Dana es menos vulnerable y puede ser vista como superior al resto de la comunidad de esclavas y a la madre de Rufus. En “The River”, cuando Dana salva por primera vez a Rufus del peligro que corre, deja claro que aventajaba a la madre del niño en fuerza y estatura: “Entonces, repentinamente, la mujer comenzó a golpearme […] Me volteé y traté de contener sus puños […] La aventé, satisfecha que ella era más pequeña que yo, y regresé mi atención a su hijo” (2003:14).[16] Luego, en “The Fight”, Dana decide escapar de la plantación y aprovecha su aspecto masculino al usar la ropa de Rufus y el sombrero de Nigel, esposo de Carrie. Esta acción la pone en un plano paralelo a los esclavos y al mismo Rufus:

> Recogí la comida y “tomé prestado” uno de los sombreros viejos de Nigel para cubrir mi cabello, que no era muy largo afortunadamente […] Robé un par de pantalones viejos de Rufus y una camisa usada. Mis jeans y blusas eran muy bien conocidos para los vecinos de Rufus, y el vestido que Alice me había hecho se parecía mucho a los vestidos que todas las esclavas usaban en el lugar. Además, había decidido convertirme en un chico. La vestimenta holgada, en mal estado, pero definitivamente masculina que había escogido, mi estatura y mi voz de contralto serían suficientes. Eso esperaba. (Butler: 2003:170)[17]

Sin embargo, este nivel de superioridad que encontramos al comienzo de *Kindred* irá disminuyendo ya que Dana es violentada físicamente por Rufus, su padre y otros esclavistas, enfatizando nuevamente la otredad de Dana y el lugar degradado que ocupa en aquel pasado.

No sólo la vestimenta muestra la identidad diferente de Dana, sino también su educación y formación como escritora (una actividad reservada para los hombres blancos y hombres de color que vivían fuera de la esclavitud), además de su origen mestizo debido a que su antepasado, Rufus Weylin, es un hombre blanco. En “The Fire” la respuesta de la madre de Alice Greenwood (la mujer afroestadounidense violentada por Rufus que será también la ancestra de Dana), al ver a Dana esconderse de los vigilantes que capturaban a los esclavos que habían escapado, es significativa para anticipar cómo será vista la protagonista por los esclavos en los capítulos restantes: “‘Tú no eres esclava, ¿o sí?’[…] ‘No lo creo. No hablas bien, o vistes bien, o actúas bien. Ni siquiera pareces una fugitiva’” (Butler, 2003:30).[18] Y es precisamente esta forma de hablar o de actuar que llevará a Dana a su caída y fragmentación corporal. Dana en “The Fire” es

consciente de sus orígenes al saber que es producto (después de algunas generaciones) del mestizaje violento entre Alice Greenwood y Rufus. No obstante, la problemática que existe en torno a su género y raza se vuelve crucial cuando Dana no es sólo percibida como un "hombre", sino como un(a) mujer/hombre afroestadounidense que habla como un hombre blanco y tiene una mejor educación que los mismos dueños de esclavos. Este atributo que posee la construcción de Dana amenaza aún más ese pasado plagado de restricciones al transgredir las fronteras de género y raza.

De acuerdo con Diana R. Paulin, "la articulación fundamental y a menudo descarada de 'cruzarse' en la sociedad dominante es representada por discursos de enfermedad, contaminación y destrucción alimentada por el miedo de que algo sagrado, poderoso o puro está en peligro de perder su autenticidad y efecto por el mestizaje" (1997: 166).[19] De esta manera, la educación de Dana y su trabajo como escritora en su presente tienen una gran influencia en la transgresión racial que surge a partir de su uso del lenguaje. El hecho de que Dana hable un inglés estándar (o contemporáneo), por así decirlo, lea y escriba, pone en riesgo la base sólida en la que está establecida la sociedad que esclaviza y la sociedad esclavizada.

En "The Fall", el lector puede ser testigo de cómo Dana es un ser que contamina la jerarquía social y de poder que define esta distopía. Nigel, el esclavo adolescente que sirve a Rufus, nota una cualidad peculiar en Dana:

> "¿Por qué tratas de hablar como los blancos?" Nigel me preguntó.
> "No lo hago," dije sorprendida. "Quiero decir, así es como hablo."
> "Más como los blancos que algunos blancos." […] El chico sonrió. "Él no quiere negros 'rededor de aquí hablando mejor que él, poniendo ideas de libertad en nuestras cabezas." (Butler, 2003: 74)[20]

De hecho, esta forma de hablar y actuar tan distinta pone a Rufus en una situación precaria: "'¡Piensas que eres blanca!' él murmuró. 'No conoces tu lugar nada mejor que un animal salvaje'" (2003: 164).[21] Para los esclavistas Dana es un parásito dentro de ese grupo de individuos esclavizados: "Papá siempre pensó que eras peligrosa porque tú sabías muchas costumbres de los blancos, pero eras negra. Demasiado negra […] El tipo de negro que observa y piensa y causa problemas" (2003: 255),[22] y ella, en su caso, no

tiene el poder de cambiar los roles ya determinados para los hombres blancos a pesar de tener educación.

Para los esclavos es sospechoso que Dana trate de encajar (sin que ella tenga ese propósito) en un grupo al que no pertenece. Al traspasar estos límites prohibidos que marcan quién es de raza negra y quién es blanco —en un comienzo pasa desapercibido el hecho de que Dana no habla igual que los demás esclavos— tiene como consecuencia el desconocimiento de la comunidad marginada y cumple precisamente con lo que Paulin menciona cuando existe rechazo por parte de los individuos de un grupo social bien delimitado:

> Ambas culturas, "marginada" y dominante, responden a la "amenaza" de mezclarse pero, más allá de ser idénticas, sus posiciones diferentes moldean sus discursos y estrategias particulares. El discurso supremacista blanco, por ejemplo, define a menudo a los no blancos como inferiores o amenazantes para la "superioridad" o "pureza" blanca con el fin de preservar y contener el poder. Sin embargo, las comunidades descentralizadas no pocas veces articulan ideologías nacionalistas o separatistas similares para combatir la dominación y opresión. (1997: 166)[23]

Además de Nigel, Alice Greenwood en "The Fight", tras ser capturada y castigada por Rufus, reprocha agresivamente a Dana su forma de ser con los esclavistas:

> 'Doctora negra,' dijo con desdén. 'Tú piensas saber mucho. Negra que lee. ¡Negra blanca!' […] 'Deberías estar avergonzada, gimiendo y llorando por un pobre basura blanca de hombre, negra como eres. Siempre tratas de actuar muy blanca. ¡Negra blanca, traicionando a tu propia gente! ' (Butler, 2003: 160; 165).[24]

Dana, para Alice, es sólo una traidora que busca su propia supervivencia y seguridad. De este modo, el acto de ser vista como una "protegida" de Rufus, hará que no sólo Alice esté contra ella, sino que también Liza (una esclava que cosía para los Weylin) traicione a Dana cuando decide escapar en "The Fight".

Entonces, los esclavos que son seres deshumanizados y que sólo son Otros para los blancos, emulan de alguna forma los mismos principios de sus dueños. La comunidad de esclavos no puede aceptar a alguien que también los ponga en riesgo y altere su posición ya que están acostumbrados a su marginación y paradigmas. Sarah, la cocinera, defiende a Dana de la madre de Rufus, pero sugiere a Dana no meterse en problemas

para evitar que ambas sean castigadas. En consecuencia, Dana es consciente de su diferencia y acepta su posición entre ambos grupos. El hecho de actuar y tener diferentes identidades ya no es sólo una puesta en escena para Dana. En “The Storm” (el penúltimo viaje), Dana se da cuenta que ya es otra persona: “Me había preocupado que estaba tomando demasiada distancia entre este tiempo extraño y yo. Ahora, ya no había distancia. ¿Cuándo dejé de actuar? ¿Por qué me detuve?” (2003: 220).[25]Además, Lisa Yaszek afirma que para Butler “los compromisos emancipadores verdaderos y revisiones de prácticas discursivas racistas y sexistas dependen de las mujeres de color que se reconocen ellas mismas como el otro extraño de aquellas prácticas” (2003: 1062-1063).[26] Es por ello que el personaje de Butler, a través de su escritura y pensamientos, no deja de manifestar su propia extrañeza y las decisiones que se ve obligada a tomar para sobrevivir.

No obstante, en el trascurso de la novela uno puede ser testigo de los lazos que unen a las mujeres. La difícil relación que Dana tiene con las esclavas no impedirá que también deje testimonio de su empatía hacia las mujeres oprimidas y ultrajadas, y pueda tener con ellas un poco de entendimiento mutuo (Dana es aceptada gradualmente por Alice Greenwood, Sarah, Carrie y Tess). Marleen Barr, por ejemplo, indica que a pesar de las diferencias “estos personajes femeninos, que son ellos mismos el Otro, no se oponen al Otro” (en Yaszek, 2003: 1061).[27] Pero esta no oposición a la que se refiere Barr tendrá lugar sólo a partir de que Dana comienza a ser castigada (latigada y golpeada) por Rufus y su padre. Que sea tras la degradación física y psicológica de Dana, pone en duda la relación estrecha de ambas partes, ya que desde el comienzo ella no es aceptada totalmente entre las mujeres de su misma raza. Sin embargo, Dana tendrá que sufrir experiencias para poder estar en sintonía con ellas y colocarse en un nivel paralelo a las mujeres de ese pasado distópico.

Al mismo tiempo que los diferentes capítulos de la novela muestran el desdoblamiento de Dana como un ser que alterna géneros y razas, la protagonista va perdiendo su humanidad y materialidad corporal en el presente y en el pasado. Dana, desde el comienzo, no es la misma al regresar de su primer viaje. Para Kevin, ella es alguien irreal que aparece y desaparece: “Él se acercó a mí, me tocó tentativamente como si no estuviera

seguro que yo fuera real" (Butler, 2003: 14-15).[28] De hecho, él no es el único que visualiza a Dana de esta forma, le sucede lo mismo a la madre de Rufus: "Además, yo era probablemente su fantasma. Ella había tenido que encontrar alguna explicación a mi desaparición" (2003: 24).[29] Dana sólo es un espectro que se filtra en ambos tiempos y espacios a pesar de que ella sigue teniendo un cuerpo que siente y que no está ausente.

Por otra parte, Tom Weylin cuestiona aún más la humanidad de Dana al no saber cómo definirla cuando la encuentra en "The Fight", el cuarto viaje: "'Eres la misma, muy bien,' él dijo finalmente. 'No quería creerlo.'[...] '¿Quién eres?' él reclamó. '¿Qué eres?'" (Butler, 2003:130).[30] No obstante, sabe muy bien, al igual que Rufus, que Dana es vulnerable entre ellos y puede dejar de existir igual que los demás: "'Tú eres algo diferente. No sé qué, bruja, demonio, no me importa […] Vienes de la nada y regresas a ninguna parte […] No eres natural. Pero puedes sentir dolor y puedes morir'" (Butler, 2003: 205).[31] La declaración de Tom Weylin sólo refuerza aún más el miedo de Dana a ese lugar. Desde "The River", ella sabe que el dolor la acompañará en toda su travesía y no podrá librarse de él aunque haya terminado el viaje. Las cicatrices de Dana y la pérdida de un brazo efectivamente son el recordatorio de lo que sufrió al estar en aquel lugar, que al principio era extraño pero al final se vuelve cercano. Basta que seamos testigos una vez más de lo que describe Dana cuando es trasladada en "The Fight": "Me quedé inmóvil por un momento entre los campos y la casa y me recordé que estaba en un lugar hostil. Ya no parecía extraño pero eso sólo lo volvía más peligroso, me hacía propensa a relajarme y cometer un error. Sobé mi espalda, toqué las varias costras largas para recordarme que no me podía permitir cometer errores" (Butler, 2003:126-127).[32]

El maltrato físico y verbal, del que los esclavos y Dana son víctimas, devela quiénes son los verdaderos monstruos que conoce Dana y con los que se familiariza forzosamente. Por un lado, están la madre de Rufus y los hombres blancos. Estos personajes poseen un rol dominante al tener el poder de subordinar y maltratar a los esclavos. No obstante, su participación en la novela no es tan constante y deja ver que son seres extraños entre la gran comunidad de individuos marginados. Además, el hecho de que sean violentos, busquen siempre ser temidos, carezcan de valores y no sean conscientes del sufrimiento de los demás, enfatiza aún más su

caracterización como inhumanos. Sin embargo, a pesar de su oposición a las reglas del lugar, Dana justifica la monstruosidad de Tom Weylin:

> Su padre no era el monstruo que pudo haber sido con el poder que tenía sobre sus esclavos. No era un monstruo del todo. Sólo un hombre ordinario que a veces hacía cosas monstruosas que su sociedad decía que eran legales y apropiadas. Pero yo no había visto en él rectitud en particular. Hacía como le placía. Si le decías que no estaba siendo justo, te latigaría por replicar. (Butler, 2003: 134)[33]

La opinión de Dana es contradictoria, pues se centra en las acciones y no en los agentes que las realizan. De alguna forma las acciones monstruosas tienen su origen en seres que no ven a los esclavos como personas. Considero que el contexto no puede justificar en su totalidad la violencia de estos personajes. Un ejemplo que se contrapone a la justificación de Dana es el caso de Rufus. Él de alguna forma puede ver qué es lo que realmente hacían él y su padre. Podemos decir que Rufus es el único personaje blanco que tiene consciencia y culpabilidad sobre lo que le hace a Dana o a Alice. Sin embargo, sus sentimientos vengativos controlan sus actitudes y acciones. Rufus, siendo niño, veía a Alice Greenwood como su "amiga". Pero su capricho por poseerla lo llevó a castigarla y violarla. Él entendía y reconocía que Alice no lo quería, ella tenía a su esposo Isaac. No obstante, su amor y atracción posesivos rompen con la amistad de la infancia. Rufus no pudo dejar en libertad a Alice a pesar de que estaba seguro de que violentarla no era el camino correcto. Así, el contexto y las restricciones de la época no son los únicos que pueden moldear a los esclavistas agresivos.

Por otro lado, al igual que las mujeres y hombres blancos, los esclavos también pueden considerarse como monstruos. Anteriormente mencioné que para los blancos los esclavos sólo eran los seres alienados y deshumanizados de la sociedad, pero si nos adentramos un poco más en las relaciones sociales y de poder que existen entre los esclavos, se puede constatar que hay vínculos fragmentados entre estos individuos. Además, esto permite cuestionar el concepto de comunidad entre ellos, ya que unos a otros se rechazan, se traicionan, se categorizan en diferentes niveles y se castigan. En este sentido, vale la pena identificar la escena que revela que Liza fue golpeada por Tess (la mujer que lava para los Weylin), Alice y Carrie, las mujeres que saben que traicionó a Dana en su escape:

> Liza, la mujer que cose, se cayó e hirió ella misma. Alice me lo contó todo. Liza estaba magullada y maltratada. Perdió algunos dientes. Estaba completamente amoratada. Incluso Tom Weylin estaba consternado. […] Y Alice, Tess y Carrie escondieron sus escasos rasguños y le daban a Liza miradas reservadas y severas. Miradas que Liza rechazaba con enojo y miedo. (2003: 178)[34]

Es verdad que no puede negarse que el acto de Liza es vengativo, ya que odia a Dana y a Alice, pero castigar a un miembro de la comunidad implica repetir los mismos patrones de los hombres blancos: actos de segregación y maltrato que los esclavos detestan. Además, si tomamos en cuenta la jerarquización de esa "comunidad", queda claro que los esclavos privilegiados son aquellos que sirven directamente al dueño de la plantación y no son forzados a trabajar en el campo. Entre los esclavos que habitan la casa del amo y los que trabajan largas jornadas en el día no existe una relación armónica. Sin embargo, a pesar de que la culpa de esta división también recae en las elecciones de los dueños, los rasgos que los hacen diferentes son marcados por los mismos esclavos para que cada uno de ellos sepa el lugar que le corresponde. De tal manera, cuando Dana es trasladada al pasado y cruza los límites estipulados, tendrá que correr el riesgo de no ser incluida fácilmente dentro del grupo marginado.

Ahora bien, sin dejar de lado la caracterización de los personajes del pasado, hay algunos aspectos relevantes que suceden en el presente que también resaltan la diferencia de Dana. El contexto de 1976 en el que vive la protagonista representa un mundo más o menos equilibrado. Pero los estadounidenses que se desenvuelven en ese espacio y tiempo muestran que no han cambiado en su forma de pensar y actuar con los demás y, en consecuencia, perpetúan con los paradigmas de sus antepasados. El matrimonio de Dana y Kevin no es bien visto por el tío de Dana (un hombre de color) y la hermana de Kevin (de raza blanca), aunque los compañeros de trabajo de Dana tampoco veían bien esta relación. Para los familiares de esta pareja es difícil aceptar que dos seres humanos de diferente raza pueden estar juntos y Dana tiene que confesarle a Kevin lo que piensan su tía y tío sobre esta unión: "'A ella no le importan mucho los blancos, pero prefiere negros con piel clara. Date cuenta. De cualquier manera, ella me 'perdona' por ti. Pero mi tío no. Él pareciera que ha tomado esto como algo personal. […] Quiere que me case con alguien como él, alguien que se parezca a él. Un negro'" (Butler, 2003:111).[35] En este sentido, Dana, mucho

antes del viaje, se diferencia de los afroestadounidenses de su época al no converger con los gustos de sus tíos (y Kevin con los de su hermana).

Además, al igual que en la distopía del pasado, el rol que cumple Dana como escritora transgrede los estereotipos no sólo de raza, sino también de género. Dana, al decidir ser escritora, desafía el lugar asignado a la gran mayoría de las mujeres afroestadounidenses (esto no quiere decir que Dana sea la única mujer afroestadunidense en su contexto histórico que tiene una ideología diferente). Dana no busca estancarse en un espacio doméstico (aunque sin darse cuenta se vuelve dependiente de Kevin y de su trabajo como escritor) y limitar su libertad como las demás mujeres, sino que quiere ser partícipe del espacio delegado únicamente a los hombres afroestadounidenses y blancos. Este hecho nos lleva a recordar los eventos del pasado y cómo Dana es percibida por sus vestimentas y es clasificada como una mujer que pretende ser hombre. Esto recalca que Dana es un ser extraño ante los ojos de su sociedad y que desestabiliza el espacio-tiempo del que ella cree formar parte.

Así como la Otredad de Dana puede ser visible en el pasado y en el tiempo que precede al viaje, también las consecuencias provocadas por el traslado al pasado desatan un sinfín de especulaciones para el lector con relación a la condición humana de Dana en el presente. El viaje de Dana, aunque permite conocer otras perspectivas y otra faceta del pasado, será un gran problema que no sólo afectará el cuerpo y mente de Dana, sino también cómo será vista por los demás y cómo ella tratará de construir una nueva identidad. Dana indica que las cicatrices y el dolor que experimenta son inseparables de su experiencia y le hacen recordar que lo que ha vivido no es sólo un sueño: “Me senté en la bañera por un largo rato sin moverme, sin pensar, escuchando lo que no oiría en otra parte en la casa. El dolor era un amigo. El dolor no había sido mi amigo antes, pero ahora me mantenía inmóvil. Forzaba la realidad en mí y me mantenía cuerda” (Butler, 2003: 113).[36]

La importancia de las cicatrices está ligeramente subordinada a la pérdida del brazo izquierdo de Dana, causada por la lucha contra Rufus en “The Rope” para evitar ser violada. Esta pérdida implicará que Dana continúe con su construcción deshumanizada e incompleta. En “The Fight”, cuando Dana regresa latigada a su casa sin Kevin, su prima, al verla, no entiende

cómo Dana pudo haber permitido que un hombre blanco la "golpeara": "'Nunca pensé que fueras lo suficientemente tonta para dejar que un hombre te golpee,' dijo cuando se fue. Pienso que ella estaba decepcionada de mí" (Butler, 2003: 116).[37] Si en este cuarto viaje Dana no puede explicar a su prima lo que realmente le sucedió, perder un brazo en el último encuentro con Rufus será aún más inexplicable. Dana no puede contar todas sus experiencias a cualquier persona; nadie creería que su testimonio es real y podría ser considerada como demente. De tal manera, escribir su experiencia también evita que se sienta completamente extraña en su presente y comprenda lo que ella es en realidad y en lo que se ha transformado. Asimismo, el cuerpo mutilado de Dana sería juzgado ya que la carencia de una extremidad, o cualquier parte del cuerpo, alteran la construcción del patrón estándar de un ser humano. De esta forma, Dana seguirá siendo un individuo subordinado por los prejuicios externos y reforzará su alteridad respecto a los que la rodean.

La importancia de leer *Kindred*, y centrar el análisis en Dana como un Otro que distorsiona realidades y sistemas sociales rígidos, permite reafirmar que no sólo en el siglo veinte contemporáneo de Dana, sino que también en lo que ha transcurrido del siglo veintiuno, somos testigos de la opresión racial y de género que aún existe y puede continuar. Esta obra, leída con la lupa de la ciencia ficción no necesita aquellos monstruos (o alienígenas) con grandes ojos temidos por los humanos, más bien lo que sugiere Butler es que deberíamos tener miedo de nosotros mismos y de nuestra manera de pensar, actuar y percibir a las demás personas que marginamos sin estar conscientes de ello la mayoría de las veces. Robert Crossley afirma que textos como el de Octavia E. Butler representan al "extraño invisible dentro de la sociedad moderna, familiar, humana: la mujer como extraña, a veces, más específicamente, la mujer negra, la chicana, el ama de casa, la lesbiana, la mujer en pobreza o soltera" (en Butler, 2003:272).[38] Pero leer el texto de Butler desde este punto de vista, en esta época y con los conflictos en los que estamos inmersos, hace que la lista en la que se encuentran estas mujeres que menciona Crossley se incremente con los nuevos marginados. En consecuencia, podría decirse que Dana de alguna forma no sólo representa a las mujeres de raza negra de la esclavitud o a las que vivían en la segunda mitad del siglo veinte, sino a

todos aquellos que son espectros y no son reconocidos en cualquier época y en cualquier parte del mundo. En este sentido, el significado que guarda *Kindred* entre sus páginas, y al que nos confronta el viaje en el tiempo, será inagotable. Las palabras de Butler y de Dana quedarán plasmadas para cuestionar repetidas veces quiénes somos y reconocer que nuestro contexto actual es una distopía en la que tenemos que correr riesgos para sobrevivir.

Obras mencionadas

BAST, Florian. (2012). "'No'.: The Narrative Theorizing of Embodied Agency in Octavia Butler's *Kindred*". *Extrapolation*, 53 (2), 151-181.

BUTLER, Octavia. (2003). *Kindred*. Boston: Beacon Press.

CREED, Barbara. (1994). "Kristeva, Femininity, Abjection" en *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (8-15). Londres: Routledge.

CROSSLEY, Robert. (2003). "Reader's Guide: Critical Essay" en *Kindred*(265-284).Boston: Beacon Press.

DONADEY, Anne. (2008). "African American and Francophone Postcolonial Memory: Octavia Butler's *Kindred* and AssiaDjebar's *La femme sans sépulture*". *Research in African Literatures*, 39 (3), 65-81.

FLAGEL, Nadine. (2012). "'It's Almost Like Being There': Speculative Fiction, Slave Narrative and the Crisis of Representation in Octavia Butler's *Kindred*". *Canadian Review of American Studies*, 42 (2), 216-245.

----. (1986). "Homage to Tradition: Octavia Butler Renovates the Historical Novel". *MELUS*, 13 (1/2), 79-96.

HIRSCH, Sarah. (2015). "Specters of Slavery and the Corporeal Materiality of Resurrection in George Washington Cable's *The Grandissimes* and Octavia Butler's *Kindred*". *South Carolina Review*, 47 (2), 93-110.

KUBITSCHEK, Missy D. (1991). "'What Would a Writer Be Doing Working Out of a Slave Market?': *Kindred* as Paradigm, *Kindred* in Its Own Write". En *Claiming the Heritage: African-American Women Novelists and History* (24-51). Jackson: University Press of Mississippi.

LONG, Lisa A. (2002). "A Relative Pain: The Rape of History in Octavia Butler's *Kindred* and Alessia Perry's *Stigmata*". *College English*, 64 (4), 459-483.

MILATOVIC, Maja. (2014). "(Dis)placed Bodies: Revisiting Sites of Slavery in Octavia Butler's *Kindred*". *South Carolina Review*, 46 (2), 115-125.

PAULIN, Diana R. (1997). "De-Essentializing Interracial Representations: Black and White Border-Crossings in Spike Lee's *Jungle Fever* and

Octavia Butler's *Kindred*". *Cultural Critique*, 1997 (36), 165-193.

RICHARD, Thelma S. (2006). "Defining *Kindred*: Octavia Butler's Postcolonial Perspective". *Obsidian III*, 6 (2), 118-134.

ROBERTS, Adam. (2000). *Science Fiction.* Londres: Routledge.

ROBERTSON, Benjamin. (2010). "'Some Matching Strangeness': Biology, Politics, and the Embrace of History in Octavia Butler's *Kindred*". *Science Fiction Studies*, 37 (3), 362-381.

RUSHDY, Ashraf. (1993). "Families of Orphans: Relation and Disrelation in Octavia Butler's *Kindred*". *College English*, 55 (2), 135-157.

STEINBERG, Marc. (2004). "Inverting History in Octavia Butler's Postmodern Slave Narrative". *African American Review*, 38 (3), 467-47.

SUTHRELL, Charlotte. (2004). "Clothing Sex, Sexing Clothes: Transvestism, Material Culture and the Sex and Gender Debate" en *Unzipping Gender: Sex, Cross-Dressing and Culture*(13-30). Oxford: Berg Publishers.

SUVIN, Darko. (1976). "On the Poetics of the Science Fiction Genre" en Mark Rose (ed.), *Science Fiction: A Collection of Critical Essays* (58-71).Englewood Cliffs, NJ: PrenticeHall.

TURNER, (2004). Stephanie S. "'What Actually Is': The Insistence of Genre in Octavia Butler's *Kindred*". *Femspec*, 4 (2), 259-280.

YASZEK, Lisa. (2003). "A Grim Fantasy": Remaking American History in Octavia Butler's *Kindred"*. *Signs*, 28 (4), 1053-1066.

Notas de *(Des)Conociendo al Otro/monstruo en* Kindred *de Octavia E. Butler*

---

1. Entre los autores que analizan estos aspectos se encuentran Ashraf Rushdy con "Families of Orphans: Relation and Disrelation in Octavia Butler's *Kindred*"; Missy D. Kubitschek con "'What Would a Writer Be Doing Working Out of a Slave Market?': *Kindred* as Paradigm, *Kindred* in Its Own Write"; Marc Steinberg con "Inverting History in Octavia Butler's Postmodern Slave Narrative"; Sandra Y. Govan con "Homage to Tradition: Octavia Butler Renovates the Historical Novel"; Stephanie S. Turner con "'What Actually Is': The Insistence of Genre in Octavia Butler's Kindred", y Anne Donadey con "African American and Francophone Postcolonial Memory: Octavia Butler's *Kindred* and Assia Djebar's *La femme sans sépulture*".

2. "a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment."

3. "any fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet returns to confront that known world in some cognitive way."

4. "[i]n a well-researched account of slavery, Butler produces a dystopia—a tale of dislocation and reprogramming within an environment inimical to human existence—that is different from the urban nightmares of much speculative fiction."

5. "I began to feel dizzy, nauseated. The room seemed to blur and darken around me. I stayed on my feet for a moment holding on to a bookcase and wondering what was wrong, then finally I collapsed to my knees. […]The house, the books, everything vanished. Suddenly, I was outdoors kneeling on the ground beneath the trees."

6. "'It's the only answer I've got. I was at home; then suddenly, I was here helping you. I don't know how it happens—how I move that way—or when it's going to happen. I can't control it.' […] 'Probably the same thing my husband saw. He said when I came to you, I vanished. Just disappeared. And then reappeared later'."

7. Maja Milatovic en su artículo "(Dis)placed Bodies: Revisiting Sites of Slavery in Octavia Butler's *Kindred* habla sobre la función del cuerpo de Dana como vehículo para que el hombre blanco tenga acceso a la historia y sobreviva. Lisa A. Long en "A Relative Pain: The Rape of History in Octavia Butler's *Kindred* and Alessia Perry's *Stigmata*" argumenta sobre el aprendizaje del pasado a través de la violación del cuerpo y de la mente de Dana. Thelma Richards analiza a Dana como un objeto colonizado y perpetuado por el colonizador en "Defining *Kindred*: Octavia Butler's Postcolonial Perspective". En "'Some Matching Strangeness': Biology, Politics, and the Embrace of History in Octavia Butler's *Kindred"*, Benjamin Robertson se centra en las políticas de poder y su influencia en el cuerpo de los esclavos. El texto de Florian Bast, "'No': The Narrative Theorizing of Embodied Agency in Octavia Butler's *Kindred*", se centra en la pérdida de agencia que tiene el personaje de Dana al ser torturado. En cuanto al artículo de Sarah Hirsch, "Specters of Slavery and the Corporeal Materiality of Resurrection in George Washington Cable's *The Grandissimes* and Octavia Butler's *Kindred*", examina la caracterización fantasmal de Dana (y su extremidad faltante) como una presencia que desequilibra el sistema esclavista y la posición de Rufus como amo y dueño de esclavos.

8. "does not respect borders, positions, rules"; "disturbs identity, system, order."

9. El estudio de Barbara Creed se centra en el rol de la mujer como monstruo en los filmes de horror. Sin embargo, su análisis permite trazar paralelos con la caracterización de Dana al considerar

Kindred como un texto de ciencia ficción.

10. "the monstrous is produced at the border between human and inhuman, man and beast […]; in others the border is between the normal and the supernatural, good and evil […]; or the monstrous is produced at the border which separates those who take up their proper gender roles from those who do not […]; or the border is between normal and abnormal desire."

11. "Seconds count when something is trying to kill you. I wouldn't dare put myself in danger in the hope of getting home before the ax fell. And if I got into trouble by accident, I wouldn't dare just wait passively to be saved. I might wind up coming home in pieces."

12. "Mama said she tried to stop you when she saw you doing that to me because you were just some nigger she had never seen before."

13. "'I saw you inside a room. I could see part of the room, and there were books all around—more than in Daddy's library. You were wearing pants like a man—the way you are now. I thought you were a man'"

14. "becomes part of the transactional relationship we have with the world. It is the means by which transformation and a different life, a different set of values, characteristics and activities is acquired and supported. […]Our clothing choices are themselves a cultural construction which has all too obvious roots in the way in which selves and personal choices are themselves part of the social world."

15. "She nodded, then plucked at my blouse, at my pants. She frowned at me. Was that the problem, then—hers and the Weylins?" […]"It was probably easier for the people here to understand a master too poor or too stingy to buy me proper clothing than it would be for them to imagine a place where it was normal for women to wear pants."

16. "Then, suddenly, the woman began beating me. […]I turned and managed to catch her pounding fists. […]I pushed her away, glad she was a little smaller than I was, and turned my attention back to her son."

17. "I collected the food and "borrowed" one of Nigel's old hats, to pull down over my hair—which wasn't very long, luckily. […]I stole a pair of Rufus's old trousers and a worn shirt. My jeans and shirts were too well known to Rufus's neighbors, and the dress Alice had made me looked too much like the dresses every other slave woman on the place wore. Besides, I had decided to become a boy. In the loose, shabby, but definitely male clothing I had chosen, my height and my contralto voice would get me by. I hoped."

18. "'You're not a slave, are you?' […]'I didn't think so. You don't talk right or dress right or act right. You don't even seem like a runaway'".

19. "[t]he underlying and often blatant articulation of 'crossing over' in mainstream society is represented by discourses of disease, contamination, and destruction, fuelled by the fear that something sacred, powerful, or pure is in danger of losing its authenticity and effect through miscegenation."

20. "Why you try to talk like white folks?" Nigel asked me. "I don't," I said, surprised. "I mean, this is really the way I talk." "More like white folks than some white folks."[…] The boy smiled. "He don't want no niggers 'round here talking better than him, putting freedom ideas in our heads."

21. "'You think you're white!' he muttered. 'You don't know your place any better than a wild animal.'"

22. "Daddy always thought you were dangerous because you knew too many white ways, but you were black. Too black […] The kind of black who watches and thinks and makes trouble."

23. "Both 'marginalized' and mainstream cultures respond to the 'threat' of mixing but, far from being identical, their different positionalities shape their particular discourses and strategies. White

supremacist discourse, for example, often defines non-whites as inferior or threatening to white ‘superiority’ or ‘purity’ in order to preserve and contain power. However, decentred communities, more often than not, articulate similar nationalist or separatist ideologies in order to combat domination and oppression.”

24. “‘Doctor-nigger,’ she said with contempt. ‘Think you know so much. Reading-nigger. *White-nigger*!’” […] “‘You ought to be ashamed of yourself, whining and crying after some poor white trash of a man, black as you are. You always try to act so white. *White nigger*, turning against your own people!’”

25. “I had worried that I was keeping too much distance between myself and this alien time. Now, there was no distance at all. When had I stopped acting? Why had I stopped?”

26. “truly emancipatory engagements with—and revisions of—racist and sexist discursive practices depend on black women recognizing themselves as the alien other of those practices.”

27. “[t]hese female characters, who are themselves the Other, do not oppose the Other.”

28. “He came over to me, touched me tentatively as though he wasn’t sure I was real.”

29. “Besides, I was probably her ghost. She had had to find some explanation for my vanishing.”

30. “‘You’re the same one, all right,’ he said finally. ‘I didn’t want to believe it.’[...] ‘Who are you?’ he demanded. ‘What are you?’”

31. “‘You’re something different. I don’t know what—witch, devil, I don’t care. […]You come out of nowhere and go back into nowhere. […]You’re not natural! But you can feel pain—and you can die. ’”

32. “I stood still for a moment between the fields and the house and reminded myself that I was in a hostile place. It didn’t look alien any longer, but that only made it more dangerous, made me more likely to relax and make a mistake. I rubbed my back, touched the several long scabs to remind myself that I could not afford to make mistakes.”

33. “His father wasn’t the monster he could have been with the power he held over his slaves. He wasn’t a monster at all. Just an ordinary man who sometimes did the monstrous things his society said were legal and proper. But I had seen no particular fairness in him. He did as he pleased. If you told him he wasn’t being fair, he would whip you for talking back.”

34. “Liza, the sewing woman, fell and hurt herself. Alice told me all about it. Liza was bruised and battered. She lost some teeth. She was black and blue all over. Even Tom Weylin was concerned. […]And Alice, Tess, and Carrie concealed their few scratches and gave Liza quiet meaningful glances. Glances that Liza turned away from in anger and fear.”

35. “‘She doesn’t care much for white people, but she prefers light-skinned blacks. Figure that out. Anyway, she ‘forgives’ me for you. But my uncle doesn’t. He’s sort of taken this personally. […] “He wants me to marry someone like him—someone who looks like him. A black man.’”

36. “In the tub, I sat for a long while without moving, without thinking, listening for what I knew I would not hear elsewhere in the house. The pain was a friend. Pain had never been a friend to me before, but now it kept me still. It forced reality on me and kept me sane.”

37. “‘I never thought you’d be fool enough to let a man beat you,’ she said as she left. She was disappointed in me, I think.”

38. “the invisible alien within modern, familiar, human society: the woman as alien, sometimes—more specifically—the black woman, the Chicana, the housewife, the lesbian, the woman in poverty, or the unmarried woman.”

Fuentes de interés

- Wheeler Centre. (2013, 12 de septiembre). “Marjorie M. Liu on Comics, Romance and the Joy of Writing”. *Youtube*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=4iezrsDRk6U
- Strip Panel Naked. (2016, 27 de junio). “Colour as Subtext | Pretty Deadly (2013) - Jordie Bellaire”. *Youtube*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Ua92kh38wbM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0U8Mm4HQw7lts8r5x9QXIyxDMHpaO5K3ozwf_Y6cFEzys_NndKunA4S2E
- Snag Films. (2016, 30 de marzo). “Lovecraft: Fear of the Unknown - Full Movie”. *Youtube*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=jg9VCf5einY&list=PLLEMpXvr0s1Qd_V2wwxs7haDhflHQ2-Sa&index=1
- Para-Abnormal. (2016, 1 de junio). “The Eldritch Influence-The Life, Vision, and Phenomenon of H.P. Lovecraft - Full Documentary”. *Youtube*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=yKPR7ErNfzU&list=PLLEMpXvr0s1Qd_V2wwxs7haDhflHQ2-Sa&index=2
- Fast Forward: Contemporary Science Fiction. (2018, 22 de junio). “Octavia Butler interview - transcending barriers”. *Youtube*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=KG68v0RG

Semblanzas

Rodrigo Cano Márquez

Es Licenciado en Letras Inglesas y Maestro en Literatura Comparada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha especializado en la investigación de la literatura de terror y sus relaciones con otros medios artísticos. Es, asimismo, especialista en literatura gráfica y semiología musical. Además de textos críticos, ha publicado varios libros de poemas, así como artículos y ensayos en revistas impresas y electrónicas. Actualmente se desarrolla como maestro universitario y editor. <---

Isabel Clúa

Es Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y profesora en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Su trabajo de investigación se centra principalmente en el estudio de los mecanismos de construcción del género y la identidad en la cultura española de finales del siglo XIX y principios del XX, con especial atención a las formas de disidencia, desviación y anomalía. Asimismo, investiga las ficciones populares contemporáneas desde la perspectiva de los Estudios Culturales, con particular atención a géneros como la ciencia ficción, la fantasía y el gótico. <---

Fernando Ángel Moreno

Es profesor y Vicedecano de Estudiantes en la Facultad de Filología de la UCM. Es también Consejero Social y Consejero de Gobierno de la UAH y Consejero de Gobierno de la UCM. Entre otros libros, ha publicado *La ideología de Star Wars* (Escolar y Mayo, 2018), *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo* (Sportula, 2014) e *Historia y antología de ciencia ficción española* (coeditor con Julián Díez; Cátedra, 2015). <---

Nattie Golubov

Es investigadora del Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM, adscrita al Área de Estudios de la Globalidad. Desde 1995 es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras en esta misma universidad. Ha sido responsable de varios proyectos de investigación sobre los estudios culturales y la teoría literaria, literaturas en lengua inglesa, feminismo, géneros populares, como la literatura de autoayuda y la novela rosa, y, más recientemente, la geopolítica de la literatura estadunidense contemporánea. <---

Rodrigo Ponciano

Es licenciado en Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha participado en las tres ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Gótica de la FFyL-UNAM, así como en el Congreso Internacional del International Gothic Association en el 2017 y 2018. Participó en las Jornadas Conmemorativas de Laurence Sterne en la FFyL-UNAM en el 2014, del cual se publicó la versión en español de su ponencia en una antología de 2016. Sus principales áreas de interés son la ecocrítica, la narratología y los géneros populares. <---

Jimena Martín del Campo

Es egresada de la carrera de Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Participó como ponente en diversos coloquios organizados por la FFyL, tales como las jornadas en memoria de Chinua Achebe, el VIII Coloquio de estudiantes de Letras Modernas y el Coloquio Literatura y Diversidad Sexual. Su principal interés de investigación es el desglose de narrativas contemporáneas de fantasía, romance y ciencia ficción desde la perspectiva de los estudios de género y el feminismo. <---

Maximiliano Jiménez

Es Licenciado en Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde también se ha desempeñado como profesor del Colegio de Letras Modernas. Actualmente cursa la maestría en Estudios Literarios en la Universidad de Ámsterdam, gracias a una beca otorgada por el CONACYT y el FONCA. Su línea de investigación principal es la conceptualización de la

ficción en el siglo XXI, especialmente a través de la narrativa experimental contemporánea que cuestiona los límites entre lo real y lo ficticio. <---

Isidro Portillo

Es Licenciado en Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde es profesor de asignatura del Colegio de Letras Modernas. Participó con la lectura de una ponencia en el 1er Encuentro de Estudiantes de la Maestría en Letras, Generación 2016-2018. Sus líneas de investigación son la relación entre cine y literatura (adaptación) y la literatura estadounidense, especialmente la obra de William Faulkner. Actualmente cursa la maestría en Letras en la UNAM. <---

Isabel del Toro

Estudió la licenciatura en Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus intereses principales incluyen la intertextualidad, la relación entre la literatura popular y la canónica, y el análisis y teorización de los géneros populares con especial énfasis en la ciencia ficción y el cine. Actualmente se desempeña como profesora de asignatura en el Colegio de Letras Moderas mientras concluye su maestría en Letras por la Universidad de Guelph, Canadá. <---

Ainhoa Vásquez Mejías

Es Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesora del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, SNI-Conacyt. México. Se ha especializado en temas de violencia de género, feminicidio y narcotráfico. Autora del libro *Feminicidio en Chile: una realidad ficcionada* (Cuarto Propio, 2015). <---

Gonzalo del Águila

Licenciadx en Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Le interesan los diálogos teóricos que propicia el análisis del cine, la televisión, los cómics y el manga, desde la narratología, la intermedialidad

y la genología. Otras áreas de interés son la teoría de la recepción, los estudios del *fandom*, la literatura africana y la teoría del color. <---

Antonio Alcalá González

Es Maestro en Literatura Gótica por la Universidad de Stirling, en Escocia, y Doctor en Letras por la UNAM. Su principal área de interés académico es la literatura gótica. Dentro de ella, se especializa en distintas ramas que incluyen la obra de los autores del siglo XX, herederos del *fin-de-siècle*, además de los géneros denominados "Nautical Horror" y "Nautical Gothic". Ha publicado ensayo y ficción en la revista *Opción* del ITAM, el anuario del Colegio de Letras Modernas y con las editoriales Wiley-Blackwell y Routledge. <---

Estefanía Vázquez Chávez

Es egresada de la carrera de Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 2016 colaboró en el Proyecto PAPIME "Visibilidad de la producción académica de feministas mexicanas a través de una base de datos" del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG/UNAM); además de ser becaria del proyecto que publica este libro. Sus líneas de investigación son la literatura poscolonial, de posguerra (tras la Segunda Guerra Mundial) y afroestadounidense, así como la ciencia ficción y el western. <---







Colección GEN POP